

1

2

3



ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস

(দ্বিতীয় খণ্ড)

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ



শ্রী রামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ
১৯ বি, রাজা রাজকৃষ্ণ ষ্ট্রীট
কলিকাতা

প্রকাশক : স্বামী আত্মানন্দ
শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ
১৯বি, রাজা রাজকৃষ্ণ ষ্ট্রীট, কলিকাতা-৬

প্রথম সংস্করণ আগষ্ট ১৯৫৬

দ্বিতীয় সংস্করণ আগষ্ট ১৯৬১

কলিকাতা শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ-কর্তৃক এই গ্রন্থের
সর্বস্ব সংরক্ষিত

গ্রন্থের ছায় দ্বিতীয় সংস্করণের বিক্রয়ালঙ্ক অর্থ কলিকাতা,
শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠের পুস্তক-প্রচার-বিভাগে ব্যয়িত হবে।

গ্রন্থের বিষয়বস্তু এক হইতে বত্রিশ+১—৫২৮ পৃষ্ঠা পর্যন্ত—মুদ্রাকর :
শ্রীপ্রভাত চন্দ্র কর, শ্রীগোরাঙ্গ প্রেস, (প্রাইভেট) লিমিটেড, ৫, চিন্তামণি দাস
লেন, কলিকাতা-৯ এবং টাইটেল পেজ+দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকা—মুদ্রাকর
শ্রীযোগেশ চন্দ্র সরখেল, কলিকাতা ওরিয়ণ্টাল প্রেস (প্রাইভেট লিমিটেড),
৯, পঞ্চানন ঘোষ লেন, কলিকাতা-৯ হইতে।

॥ দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকা ॥

“ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস” দ্বিতীয় ভাগ ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ দ্বিতীয় ভাগের নবরূপায়ণ রূপে প্রকাশিত হোল পরিবর্তিত ও পরিবর্ধিত সংস্করণ “ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস” প্রথম ভাগের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে। স্বপ্রাচীন আদিম যুগ (primitive period) থেকে প্রাগৈতিহাসিক, বৈদিক ও ক্লাসিক্যাল যুগের সঙ্গীতের সাংস্কৃতিক ইতিহাসের রূপ প্রথম ও দ্বিতীয় খণ্ডে ধারাবাহিক প্রমাণপঞ্জীর নিদর্শন নিয়ে প্রকাশিত হল। আদিম যুগ থেকে খ্রীষ্টীয় ষষ্ঠ-সপ্তম শতক পর্যন্ত ভারতীয় সঙ্গীতের ধারা এই দুটি খণ্ডে প্রকাশিত এবং তৃতীয় খণ্ডে থাকবে খ্রীষ্টীয় অষ্টম থেকে ত্রয়োদশ শতক পর্যন্ত ভারতীয় সঙ্গীতের ঐতিহাসিক উপাদান। সঙ্গীতের সঙ্গে ভারতের সংস্কৃতি ও সভ্যতার অগ্রগতির ইতিকথাও গ্রন্থ-দুটিতে স্থান পেয়েছে এজন্য যে, ভারতের সামাজিক ক্রীসম্পন্ন সভ্যতা ও সংস্কৃতির অপরিহার্য উপাদান সঙ্গীত। সমাজের বৃদ্ধি ও বোধির সবিশেষ সমুন্নতি না হলে কখনই সংস্কৃতির মাধুর্যময় সম্পদ সঙ্গীত, সাহিত্য, কাব্য, ইতিহাস, বিজ্ঞান, চিত্র, ভাস্কর্য, স্থাপত্য, দর্শন প্রভৃতির স্বাস্থ্যময় ও কমনীয় রূপের সৃষ্টি হতে পারে না। সঙ্গীত-সংস্কৃতির সঙ্গে তাই ললিতকলা চিত্র, ভাস্কর্য ও স্থাপত্যের বিকাশবৈচিত্র্যের ধারা এবং প্রকৃতি অবিস্লেষণভাবে জড়িত। ভারতের সভ্যতা সংস্কৃতিসম্পন্ন শিক্ষা ও সভ্যতার প্রাণবান রূপই সাহিত্য, সঙ্গীতাদি, ললিতকলা, দর্শন, বিজ্ঞান প্রভৃতি। সঙ্গীতের ক্রমবর্ধমান রূপের আলোচনায় সভ্যতা ও সংস্কৃতির অন্তান্ত্র রূপদানের কিছু কিছু প্রসঙ্গ এ’গ্রহে স্থান পেয়েছে, সেজন্য কেউ যেন মনে না করেন সঙ্গীতের আলোচনায় অপ্রাসঙ্গিকতার স্থান পেয়েছে অন্তান্ত্র বিষয়ের অন্তর্নিবেশ ঘটিয়ে।

আশা করি প্রথম সংস্করণের দতো ‘ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস’ দ্বিতীয় ভাগ দ্বিতীয় সংস্করণের সমাদরও অক্ষুণ্ণ থাকবে এবং ইতিহাসসেবী ছাত্র-ছাত্রী ও সঙ্গীতপ্রেমিকদের সহায়তা লাভ করবে। পরিশেষে বক্তব্য এই গ্রন্থের বিক্রয়ালব্ধ সমস্ত অর্থ কলিকাতা শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠের পুস্তক-প্রচার-বিভাগে ব্যয়িত হবে।

শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ
১২বি, রাজা রাজকৃষ্ণ ষ্ট্রীট,
কলিকাতা-৬
আগষ্ট ১৯৬১

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ

অনাগত ভবিষ্যতে ভারতীয় সঙ্গীতের যঁারা পূর্ণাঙ্গ ইতিহাস
রচনা ক'রে ঐতিহ্যবাহী ভারতের সঙ্গীত-সংস্কৃতিকে
সমুজ্জ্বল ও সমৃদ্ধ করবেন তাঁদেরই উদ্দেশ্যে
'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-র উত্তরভাগ
সমর্পিত হ'ল।

“Five Year Plan of Educational Development—Scheme
No. 3 (b)—Publication of suitable literature”.

Publication of ‘SANGIT O SAMSKRITI’

(History of Indian Music)

The popular price of the books has been possible through
the subvention received from the Government of India
and the State Government of West Bengal under the
above Scheme.

॥ প্রকাশকের নিবেদন ॥

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ-রচিত 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি' ভারতীয় সঙ্গীতের ধারাবাহিক ইতিহাসের অনবদ্য দান। সঙ্গীতের ক্রমবিকাশের চাক্ষুষ পরিচয় দেওয়াই এর উদ্দেশ্য। স্বামিজী আসলে দর্শনশাস্ত্রের ছাত্র। কিন্তু সঙ্গীতকে ইনি ভালোবাসেন ও সঙ্গীত-সাধনার সংস্কারও পেয়েছেন পূর্বাশ্রমের বংশধারা থেকে। ইনি নব্যগায়, বেদান্তদর্শন ও পাশ্চাত্য দর্শনশাস্ত্রের অধ্যয়নের সঙ্গে সঙ্গে সুদীর্ঘকাল সঙ্গীত শিক্ষা করেছেন স্বর্গীয় সঙ্গীতাচার্য অধোরনাথ চক্রবর্তী মহাশয়ের শিষ্য ও শ্রদ্ধেয় গোপাল চন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের সতীর্থ অক্ষগায়ক নিকুঞ্জবিহারী দত্ত, সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, কাশীর সুবিখ্যাত গায়ক হরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায় (দেবনাথপুরা) প্রভৃতি কৃতবিদ্য ও স্বনামখ্যাত সঙ্গীতাচার্যদের কাছে। ধ্রুপদগানেরই প্রধানত ইনি একনিষ্ঠ পথচারী। ঐশ্বর্য সঙ্গীতের প্রথম শিক্ষা লাভ হয় অগ্রজ সঙ্গীতাচার্য শ্রীপাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়ের কাছে। ইনি স্বর্গীয় জ্ঞানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামীর কাছে খেয়ালও শিক্ষা করেন। পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে বিভিন্ন সঙ্গীতশাস্ত্র ইনি অধ্যয়ন করেন এবং ভারতীয় সঙ্গীত ছাড়া পাশ্চাত্য সঙ্গীতগ্রন্থও যথেষ্টভাবে অনুশীলন করেছেন। ঔপপত্তিক ও ব্যবহারিক এই উভয় সঙ্গীতের বিচক্ষণ জ্ঞান ও অভিজ্ঞতা নিয়ে স্বামিজী ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস-প্রণয়নে ব্রতী হয়েছেন। এই বিষয়ের ইনি যে পথিকৃৎ সে'বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। স্বামিজীর রচিত 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-র প্রথম বা পূর্বভাগ ইংরাজী ১৯৫৩ খৃষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়েছে। প্রাগৈতিহাসিক যুগ থেকে নারদীশিক্ষার সময় (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী) পর্যন্ত সঙ্গীতের ক্রমবিকাশের ইতিহাস পূর্বভাগে তিনি সুনিপুণভাবে আলোচনা করেছেন। বর্তমান খণ্ডটি তারই উত্তরভাগ—খৃষ্টপূর্ব ৬০০ থেকে খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী পর্যন্ত ভারতীয় সঙ্গীতের বিচিত্র বিকাশ ও বিবর্তনের চাক্ষুষ ও তুলনামূলক ইতিহাস। এ'দুটি গ্রন্থ (পূর্ব ও উত্তরভাগ) তাঁর বিরাট পরিকল্পনার প্রথম অর্ধ্য। ভবিষ্যতে পরবর্তী যুগগুলির ইতিহাস রচনা করারও তাঁর একান্ত ইচ্ছা আছে। বর্তমানে সঙ্গীত-সাধনার জগতে নবজাগরণের সূচনা হয়েছে। ব্যবহারিক শিক্ষার অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে তার বিজ্ঞানসম্মত ও ঐতিহাসিক আলোচনার একান্ত প্রয়োজন। ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে সঙ্গীতের

আর্ট

সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

অকুলীন হ'লে তার সূঁচ ও স্বাস্থ্যবান রূপ শুধু আমাদেরি দেশে নয়, বিশ্বের সকল নরনারীকে সৌন্দর্য-উপলব্ধির পথে নতুনভাবে প্রেরণা যোগাবে ব'লে আমরা বিশ্বাস করি।

পরিশেষে মহামায়া ভারত-সরকার ও প্রাদেশিক পশ্চিমবঙ্গ-সরকার এই সাংস্কৃতিক গ্রন্থটির মুদ্রণ ও প্রকাশের জন্য কলিকাতা শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠকে যে অর্থ সাহায্য করেছেন তার জন্য মঠের কর্তৃপক্ষ তাঁদের কাছে চিরকৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করছেন।

শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ

১৯বি, রাজা রাজকৃষ্ণ ষ্ট্রীট,

কলিকাতা-৬

১৫ই আগষ্ট, ১৯৫৬

॥ ভূমিকা ॥

‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’-র পূর্বভাগে খৃষ্টপূর্বাব্দ ৪০০০-৩৫০০ থেকে খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী তথা প্রাগৈতিহাসিক সিদ্ধাসভাতা থেকে নারদীশিক্ষা পর্যন্ত সঙ্গীতের বিচিত্র রূপ ও বিবর্তনের সংক্ষিপ্ত ইতিহাসের পরিচয় দেবার চেষ্টা করেছি। বর্তমান উত্তরভাগে খৃষ্টপূর্ব ৬০০ থেকে খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী তথা ক্লাসিক্যাল যুগের সূচনা থেকে গুপ্তযুগ পর্যন্ত সঙ্গীতের ক্রমবিবর্তনের ইতিকাহিনীর পরিচয় দেবার প্রয়াস পেয়েছি। ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস এতই বিরাট, বিপুল ও বিচিত্র যে এক একটি যুগের পরিধিকে অবলম্বন ক’রে এক একটি বা কয়েকটি বিশাল গ্রন্থ রচিত হ’তে পারে। তবে এ’কথাও ঠিক যে যথার্থভাবে সঙ্গীতের ইতিহাস রচনা করার সময় এখনো হয়নি। ইতিহাস অতীতের প্রত্যেকটি খুঁটিনাটির নিরপেক্ষ পরিচয় দেবার অগ্রদূত, কোন জিনিষই তার চোখে অবহেলার জিনিষ নয়। সঙ্গীতের ইতিহাস-রচনার ক্ষেত্রে দৈন্ত ও বাঁধা এই যে, অসংখ্য প্রমাণপঞ্জী ও পাণ্ডুলিপি এখনো অপ্রকাশিত, মানুষের দৃষ্টিপথের অন্তরালে তারা একরকম অবহেলিত হ’য়ে এখনো পড়ে আছে। সকলগুলির প্রকাশ ও যথাযথ অনুশীলন না হ’লে ভারতীয় সঙ্গীতের সম্পূর্ণ ইতিহাস রচনা করা কান্দ পক্ষে সম্ভব নয়। আমার এই প্রচেষ্টা সিদ্ধ থেকে বিন্দু আহরণ করা, তবে পরিপূর্ণতারই দিকনির্দেশ মাত্র! তাই ত্রুটি-বিচ্যুত থাকবে পদেপদে এর অগ্রগতিতে!

ভারতীয় সঙ্গীতের ধারাবাহিক ইতিহাসের পরিচয় দেওয়াই এই গ্রন্থের উদ্দেশ্য। গ্রন্থের নাম ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ দিয়েছি এ’জন্য যে ললিতকলা হিসাবে সঙ্গীত ভারতীয় সংস্কৃতির একটি অমূল্য অবদান। সংস্কৃতির আলোক-বর্তিকাই মানুষকে অজ্ঞানান্ধকারে পথ দেখাতে সাহায্য করে। সঙ্গীত মানুষের সকল-কিছু দুঃখ, কষ্ট ও বেদনার মালিগকে অপসারিত করে তার হৃদের অপরূপ লাবণ্য বা রঞ্জনাশক্তি দিয়ে। রাগের অনবত্ত অঞ্জলি সাজিয়ে সে হৃদয়দেবতার ও বিশ্বপিতার করে অর্চনা, তাতে পার্থিব ও অপার্থিব উভয় শাস্তিধারাই হয় উৎসারিত। সঙ্গীতের শ্রুতি, স্বর, স্বরনকসা তথা ঠাট বা মেল, অংশ, গ্রহ, ন্রাস, স্বর, রাগ ও অলংকার প্রভৃতির অভ্যুদয়-কাল ও পুরাতনের বৃক নতুনের

বিকাশ ও বিবর্তন—শুধু এ'গুলির যথাযথ বিবরণ দেওয়াই সঙ্গীতের ইতিহাস নয়। সঙ্গীতের ইতিহাস চিরদিনই সরস, সচ্ছল, সাবলীল ও প্রাণবান। তাই নিরস গাণিতিক জন্মতারিখ, জিনিসের উত্থান-পতন ও পরিবর্তনের কাহিনীর অঙ্কলিখনই সঙ্গীতের ইতিহাস নয়। মানুষের সমাজেই যখন সঙ্গীতের জন্ম, সামাজিক মানুষের নিরীক্ষাবৃত্তি, প্রতিভা ও গভীর অস্থূলীনই যখন সঙ্গীতের সৌষ্টব ও সংগঠনকে গড়ে তুলেছে ও তোলে তখন সমাজকে কিংবা সমাজের মানুষকে বাদ দিয়ে কেবলই সাক্ষাতিক মালমশলা দিয়ে ইতিহাসের প্রাসাদ রচনা করায় সত্যাকারের কোন সার্থকতা আছে ব'লে মনে হয় না। প্রতিটি যুগে প্রতিটি মানুষ তার চেতনা—তার ঐকান্তিক প্রচেষ্টা ও অমুরাগের প্রেরণা দিয়ে সঙ্গীতের রূপ সৃষ্টি করেছে এই দুঃখ, বেদনা ও অশ্রুভরা পৃথিবীর মাটিতে বাস ক'রে,—এই কোলাহলপূর্ণ মানুষের সমাজের অঙ্গীভূত হ'য়ে। সমাজের উত্থান ও পতনের—সামাজিক মানুষের চিন্তাধারার বিচিত্র ব্যাঘতি ও প্রগতির দ্বন্দ্বশ্রোতের মাঝখানেই সভ্যতা ও সংস্কৃতির অবিচ্ছেদ্য অংশ-রূপে ভারতীয় সঙ্গীত জন্ম ও পরিপুষ্ট লাভ করেছে ধীর্বে ধীরে—সেই স্বপ্রাচীন প্রাগৈতিহাসিক যুগ থেকে আজ পর্যন্ত। তাই সঙ্গীতের ইতিহাস-রচনার ক্ষেত্রে মানুষের সমাজকে কিংবা যুগে যুগে সমাজের বিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে তার সৃষ্টি-উন্মুখী চিন্তাধারা ও বিচিত্র অবদানকে বাদ দেওয়া যায় না। 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-র কাঠামো রচনায় তাই ভারতের বাস্তব ইতিহাসের কাহিনীকে আমি বাদ দিই নি, কেননা সকল বিষয়ক ইতিহাসের ধারা ও প্রকৃতি একই রকম—কেবল উপাদান বা বিষয়বস্তুতেই পার্থক্য। বিজ্ঞান, দর্শন, সমাজ, রাজনীতি, সঙ্গীত, চিত্রকলা, ভাস্কর্য এই সকল বিষয়ের ইতিহাসের গতি ও প্রকৃতি একই রকমের, একে অণ্ণের সঙ্গে পার্থক্য সৃষ্টি করে কেবল আলোচ্য বিষয়বস্তু বা উপাদানকে নিয়ে। তাই সাংস্কৃতিক পরিবেশের নির্মালা সাজিয়ে ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস রচনার চেষ্টা করেছি প্রচলিত ইতিহাসের ঘটনাপারম্পর্যকে অমুসরণ ক'রে। প্রতিটি যুগে প্রতিটি জাতি, রাজ্য, সমাজ, সংগঠন প্রভৃতির উত্থান-পতনে যে'ভাবে বিভিন্ন সামগ্রীর বিকাশ ও প্রসারতার সঙ্গে সঙ্গে সঙ্গীতেরও সৃষ্টি ও অস্থূলীন হয়েছে তারই প্রত্যক্ষ কাহিনীর আলেখ্য রচনা করার চেষ্টা করেছি সেই সেই সময়ের প্রমাণপঞ্জী তথা গ্রন্থ, শিলালিখন ও তাম্রলিপি, ভাস্কর্যশিল্প, চিত্র ও ধ্বংসস্তুপ থেকে আবিস্কৃত প্রাগৈতিহাসিক ও ঐতিহাসিক বিভিন্ন সময়ের সামগ্রী বা উপাদান থেকে তথ্য সংগ্রহ ক'রে। কাজেই কেউ যেন না মনে করেন যে

জাতি ও বংশ-পরিচয়ের ইতিকাহিনী সঙ্গীতের আলোচনার মধ্যে প্রাসঙ্গিকতার পথ অতিক্রম করেছে। বরং সঙ্গীতের খুঁটিনাটির বিবরণ দেবার চেষ্টা করেছি প্রামাণিকতার যতটুকু উপাদান সংগ্রহ করতে পেরেছি তারই ওপর ভিত্তি ক'রে।

‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ গ্রন্থের পূর্বভাগ ও উত্তরভাগ সম্পূর্ণ হ'ল প্রাচীন সঙ্গীতের তথা প্রাগৈতিহাস থেকে গুপ্তযুগ (খৃষ্টপূর্ব ৪০০০ কিংবা ৩৫০০ থেকে খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী) পর্যন্ত সাঙ্গীতিক বিকাশের বিবরণ নিয়ে। পূর্বভাগে প্রধানত বৈদিক সাহিত্যগুলিকে নিয়েই আলোচনা করেছি ও সাঙ্গীতিক উপাদানের পরিচয় দিয়েছি সিন্ধু-সভ্যতার কাল থেকে খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী বা নারদীশিক্ষার যুগ পর্যন্ত। উত্তরভাগে খৃষ্টপূর্ব ৬০০ শতক থেকে আরম্ভ ক'রে খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীর ভারতীয় সমাজে সঙ্গীত তথা নৃত্য, গীত ও বাজ এবং নাট্যের বিকাশ ও বিস্তৃতির পরিচয় দিয়েছি। গ্রন্থের পূর্বভাগের সঙ্গে সঙ্গীত ও যোগসূত্র রাখার জন্য উত্তরভাগে সংযোজিত হয়েছে একটি পূর্বানুযুক্তি ও তাতে আলোচিত হয়েছে বৈদিক সমাজে সঙ্গীতের গঠন, বিবর্তন ও প্রকাশভঙ্গির কিছুটা চাক্ষুষ বিবরণ। গ্রন্থের সমগ্র আলোচনাতেই প্রায় তুলনামূলক দৃষ্টিভঙ্গি ও নিরপেক্ষতা রক্ষিত হয়েছে ও বিশেষ ক'রে পরবর্তী গ্রন্থালোচনার আলোক-বর্তিকায় পূর্ববর্তী সঙ্গীত-উপাদানগুলির নির্দিষ্ট রূপ ও প্রকাশভঙ্গির স্বরূপ হয়েছে নির্ণীত।

বিরট বিপুল বৈচিত্র্যপূর্ণ এই ভারতীয় সঙ্গীতের অধিকাংশ উপাদান রয়েছে এখনো অপ্রকাশিত ও চারিদিকে ছড়ানো, আবার অনেকগুলি কালের কবলে হয়েছে বিনষ্ট। কাজেই সীমায়িত অভিজ্ঞতা ও উপাদান নিয়ে বিশাল বিস্তৃতির পরিচয় দেওয়ার সম্ভব নয়। অথচ সঙ্গীতানুশীলনের ক্ষেত্রে সঙ্গীতের কাব্য, ইতিহাস, বিজ্ঞান, ব্যাকরণ, দর্শন, মনোবিজ্ঞান সব-কিছুরই জানার ও বোঝার একান্ত উপযোগিতা আছে। ঐতিহ্যবাহী সাধনাপ্রদীপ্ত আমাদের এই ভারতবর্ষ সংস্কৃতি ও সভ্যতার আদিভূমি! অসংখ্য ভাঙাগড়ার মধ্য দিয়ে অগ্রসর হ'য়ে বৈদিক যুগ থেকে আজ পর্যন্ত কত নিত্য-নতুনভাবে হয়েছে তার রূপায়ণ। আজও সে প্রাণবান ও গতিশীল। শুধুই মানুষের কেন, বিশ্বের প্রাণীমাত্রের হয়েছে সে শান্তি ও সাহসনার সামগ্রী। তা'ছাড়া অতীতের প্রেরণা ও জয়যাত্রার উদ্দীপন। নিয়েই মানুষ বর্তমান কর্মক্ষেত্রে হয় অগ্রসর; বিগত দিনের গৌরব-কাহিনীই তার স্তম্ভ শক্তিকে করে জাগ্রত ও অগ্রগতির

পথের দেয় সন্ধান। তাই সঙ্গীতের সাধক ও পথচারীমাত্রেয়ই অতীতের ইতিহাসের সঙ্গে পরিচিত থাক। একান্ত প্রয়োজন।

পূর্বায়ত্তির কথা ছেড়ে দিলে ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’-র উত্তরভাগের অভিধান শুরু হয়েছে খৃষ্টপূর্ব ৬০০ শতক থেকে—যেখানে বৈদিক যুগের সীমারেখা হয়েছে টানা। খৃষ্টপূর্ব ৬০০ থেকে ৫০০ শতকের মধ্যেই নবজন্ম লাভ করেছে গান্ধর্বসঙ্গীত। বৈদিক সঙ্গীতের উপাদান দিয়ে গান্ধর্বের কাঠামো তৈরী করেছেন ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরত-নামা জনৈক সঙ্গীতশাস্ত্রী। এই ব্রহ্মাভরতের ‘ভরত’ হ’ল উপাধি। আদি-নাট্যশাস্ত্রের রচয়িতা ও সম্ভবত নাট্য তথা অভিনয়-কুশলী ছিলেন ব’লে তাঁকে বলা হ’ত ‘ভরত’ বা ব্রহ্মাভরত (অনেকে ব্রহ্ম-ভরতও বলেন)। শাস্ত্রকার ও পুরাণকারের! তাঁকে বিশ্বশ্রষ্টার আসনও দিয়েছেন, আর তারি জন্ম পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রীরা তাঁকে পদ্মভূ, কমলজ ক্রহিণব্রহ্মা প্রভৃতি আখ্যা দিতেও কসর করেন নি। অবশ্য সঙ্গীত ও নাট্যশাস্ত্রী হিসাবে ব্রহ্মা ছিলেন একজন ঐতিহাসিক ব্যক্তি। খৃষ্টীয় শতাব্দীর নাট্যশাস্ত্রকার ‘মুনি’ ভরত (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) সেই প্রাচীন ভরত (ব্রহ্মাভরত)-রচিত নাট্যশাস্ত্র থেকে উপাদান সংগ্রহ করেই তাঁর নাট্যশাস্ত্র রচনা (সংকলন?) করেছিলেন, আর তারি জন্ম তাঁর নাট্যশাস্ত্র ‘সংগ্রহ’-গ্রন্থ-রূপে আজও পরিচিত। ভরত নাট্যশাস্ত্রে উল্লেখ করেছেন : “নাট্যশাস্ত্রে প্রবক্ষ্যামি ব্রহ্মণা যদুদাহৃতম্”। ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরত-রচিত আদি-নাট্যশাস্ত্রের নাম ‘নাট্যবেদ’ : “ক্রয়তাং নাট্যবেদশ্চ সংভবো ব্রহ্মনির্মিতম্”। সঙ্গীত ও নাট্যশাস্ত্রী ব্রহ্মা (ক্রহিণ-ব্রহ্মা) চারবেদ থেকে সার সংগ্রহ করে আদি-নাট্যশাস্ত্র বা নাট্যবেদ রচনা করেছিলেন : “নাট্যবেদং ততশ্চক্রে চতুর্বেদাঙ্গসংভবম্” (নাট্যশাস্ত্র ১১৬)। স্মৃতির সৈ’দিক থেকে ব্রহ্মা-রচিত নাট্যবেদও আদি-সংগ্রহগ্রন্থ। সেই নাট্যবেদ বা আদি-সংগ্রহগ্রন্থের নাম “ব্রহ্মভরতম্”। ‘ব্রহ্মভরতম্’ একটি অভিনয়ের গ্রন্থ, তাতে নাট্যের উপযোগী নৃত্য, গীত ও বাজ তথা সঙ্গীতের আলোচনা নিবদ্ধ ছিল। মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবির কাছে ‘ব্রহ্মভরতম্’ গ্রন্থের পাণ্ডুলিপির (নকল) কিছুটা অংশ (সঙ্গীতাংশ) নাকি রক্ষিত আছে। সেই সঙ্গীতের উপাদানকেই খৃষ্টীয় শতাব্দীর মুনি ভরত গ্রহণ করেছিলেন নাট্যাভিনয়ে প্রয়োগের জন্ম। নাট্যশাস্ত্রী ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরত-রচিত ‘ব্রহ্মভরতম্’ গ্রন্থটিকে বৈদিকগান তথা সামগানের পরবর্তী গান্ধর্বগানেরও গ্রন্থ (আসলে তা নাট্যগ্রন্থ, কিন্তু নাট্যোপযোগী সঙ্গীতের আলোচনাও তাতে ছিল) বলা যেতে পারে। গান্ধর্বগানে বৈদিকত্বের আভিজাত্য

ছিল এ'জ্ঞা যে বৈদিক সামগানের মালমশলাই গান্ধর্বের কলেবরকে পরিপুষ্ট করেছিল। মুনি ভরত নাট্যাশাস্ত্রে উল্লেখ করেছেন : ঋগ্বেদ থেকে পাঠ্য (কথা বা সাহিত্য), সামবেদ থেকে গান (স্বর তথা স্বর), যজুর্বেদ থেকে অভিনয় ও অথর্ববেদ থেকে রস সংগ্রহ করে তিনি বৈদিকোত্তর 'ব্রহ্মভরতম্' নাট্যগ্রন্থটি রচনা করেছিলেন :

জগ্রাহ পাঠ্যমুধেদাং সামভ্যো গীতমেব চ ।

যজুর্বেদাদভিনয়ান্ রসানাথর্বণাদপি ॥

তারি জ্ঞা "চতুর্বেদাঙ্গসংভবম্" শব্দটির সার্থকতাও নিষ্পন্ন হয়েছে। ব্রহ্মা-ভরতের পর আর একজন নাট্যাশাস্ত্রী সদাশিব 'ব্রহ্মভরতম্' গ্রন্থের অমূরূপ 'সদাশিবভরতম্' গ্রন্থ রচনা করেন। ব্রহ্মা ও সদাশিব এই নামানুসারে তাঁদের গ্রন্থের নামকরণও করা হয়েছিল দেখা যায়। শাস্ত্রী সদাশিবেরও উপাধি 'ভরত', আর তারি জ্ঞা তাকে সদাশিবভরত আখ্যা দেওয়া হয়েছে। পরবর্তী সঙ্গীত-শাস্ত্রীরা তাঁকে শিব-মহেশ্বরের গৌরব দিতেও কার্পণ্য করেন নি। মুনি ভরত তাঁর নাট্যাশাস্ত্রের প্রারম্ভ শ্লোকে ব্রহ্মার সঙ্গে সদাশিবেরও নামোল্লেখ করেছেন :

প্রণম্য শিরসা দেবৌ পিতামহমহেশ্বরৌ ।

মোটকথা নাট্য ও সঙ্গীতশাস্ত্রী ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরত ও সদাশিব বা সদাশিবভরত বিশ্বের সৃষ্টি ও ধ্বংসের দেবতা নন, পৌরাণিকী দেবতারোপের ধারণা থেকে তাঁরা মুক্ত। তাঁরা ছিলেন ঐতিহাসিক ব্যক্তি।

তবে তাঁদের অভ্যুদয়-কাল নিয়ে মতবৈতত্যা কম নেই। এই গ্রন্থের প্রথম পরিচ্ছেদে (পৃ: ৪৫-৪৮) শাস্ত্রী ব্রহ্মা ও সদাশিবের অভ্যুদয়-কাল আনুমানিক খৃষ্টপূর্ব ৬০০ থেকে ৫০০ শতকের মধ্যে নির্ণয় করেছি ও সকল দিক দিয়ে বিচার-বিশ্লেষণ করলে ঐ ধরনের নির্ধারণ বা সিদ্ধান্ত করা ছাড়া গতাস্তর নাই। তারপর তাঁরা নটশূত্রকার শিলালি ও কুশাশ্বের পূর্ববর্তী অথবা পরবর্তী কিনা সে' সম্বন্ধেও গ্রন্থে কিছুটা আলোচনা করেছি।

'শিল্পমথিকারম্' নামক তামিল নাটকটির রচনাকাল নির্ণয় করতে গিয়ে প্রথমে ডাঃ কৃষ্ণাচারিয়ারের সিদ্ধান্ত অনুযায়ী ("In the Tāmil epic *Silappadhikāram* now generally assigned not later the 4th century B.C., * *." — Vide *History of Classical Sanskrit Literature* [1937], p. 824) আনুমানিক খৃষ্টপূর্ব ৪র্থ-৩য় শতকে স্থির করেছিলাম ও তদনুযায়ী অষ্টাধ্যায়ীকার পাণিনি ও মহাভাষ্যকার পতঞ্জলির

পরই সে গ্রন্থ সম্বন্ধে সংক্ষেপে পরিচয় দিয়েছিলাম, কিন্তু পরে তার সঙ্গীতাংশের বিভিন্ন আলোচনা ও উপাদানের পরিচয়ভঙ্গি লক্ষ্য ক'রে আমাদের অল্পমান যে অধিকাংশ গুণী 'শিল্পধিকারম্' গ্রন্থটির রচনাকাল খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দীতে নির্ধারণ করলেও তার আসল সময় নির্দিষ্ট হওয়া উচিত বৃহদ্দেশীকার মতজের ঠিক পরে, অর্থাৎ খৃষ্টীয় ৫ম শতাব্দীর পরে কিংবা খৃষ্টীয় ৫ম ও ৭ম শতাব্দীর মধ্যবর্তী কোন এক সময়ে এবং তদনুযায়ী বৃহদ্দেশীর আলোচনার পরই শিল্পধিকারমে সঙ্গীতাংশের কিছুটা পরিচয় দেবার পুনরায় চেষ্টা করেছি। বিচিত্র মতভেদের কুয়াশায় দিকভ্রান্ত হ'য়ে নতুন যাত্রীর পক্ষে পথভুল হওয়া কিছু বিচিত্র নয়, তাই এই ক্রটির জন্য পাঠক-পাঠিকাদের কাছে ক্ষমা ভিক্ষা করছি। এ'ছাড়া অপরাপর গ্রন্থকার, গ্রন্থ ও আলোচনার সন-তারিখ ও প্রমাণপঞ্জীর অকাট্য নির্ধারণের দাবীও আমি রাখিনি এ'জন্য যে, মতবাদ ও মতভেদ সকল জিনিসের ও সকল আলোচনার পিছনেই আছে ও থাক। স্বাভাবিক। তাই সকল-কিছুর সময় নির্ধারণ করেছি আনুমানিক সম্ভাব্যতার ওপর ভিত্তি ক'রে, আর আনুমানিকতার পরিমাপকে নিয়েই আমার ঐতিহাসিক আলোচনার যাত্রা শুরু ও সমাপ্ত হয়েছে।

গ্রন্থে বিভিন্ন আলোচ্য বিষয়বস্তু থাকার জন্য সম্ভবত একই পাঠ, উদ্ধৃতি বা আলোচনার পুনরাবৃত্তি করতে বাধ্য হয়েছি। 'পূর্বে উক্ত' বা 'পূর্বে দেখ' সূত্রের অনুসরণ না ক'রে আমি বিষয়বস্তু অনুযায়ী একই জিনিসের পুনরায় আলোচনা করাকেই স্বল্প রীতি ব'লে মনে করি। তা'ছাড়া খৃষ্টপূর্ব ও খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার সমাজের সঙ্গীতের-উপাদান ও আলোচনার সঙ্গে আমরা বিশেষ পরিচিত নই বলে অত্যাক্তি হয় না। অতীত পুরাতন উপাদান ও আলোচনা আমাদের কাছে একরকম দুর্বোধ্য ও obsolete হ'য়েই আছে। তাই প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্র ও সঙ্গীতের আলোচনায় পুনরাবৃত্তির পরিচয় দান অধিকাংশের কাছে দিকদর্শন ব'লে মনে হবে। সাতটি বা ছ'টি গ্রামরাগের প্রমাণলোক, কূতপবিহ্বাস, ঞ্জক, পানিকা প্রভৃতি, ব্রহ্মগীতি, মুছ'না, শ্রুতি ও স্বরস্থান, চিত্রা ও বিপক্ষীবীণা, মাগধী প্রভৃতি গীতি এ'ধরনের বিষয়বস্তুগুলিরই হয়তো পুনরাবৃত্তি ঘটেছে কিছু কিছু। কিন্তু আশা করি যে সে'গুলি প্রাসঙ্গিকতার গণ্ডী অতিক্রম করেনি কোথাও।

রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশে সঙ্গীতের আলোচনা গান্ধর্ব বা মার্গ সঙ্গীতেরই অনুশীলন। রামায়ণ ও মহাভারত যে যুগে রচিত হয়েছিল (আনুমানিক ৪০০ এবং ৩০০ খৃষ্ট পূর্বাব্দ) সে'যুগের সে'রামও নাই, অযোধ্যাও নাই, কিংবা

কুরুপাণ্ডবদের রাজধানী হস্তিনাপুরও নাই। রামায়ণের রচয়িতা বায়িকী ও মহাভারত-হরিবংশের সংকলয়িতা বেদব্যাসও আজ আর নাই, কিন্তু আছে তাঁদের অমর লেখনীপ্রসূত রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশের কীর্তিকাহিনী, আর আছে বৃহত্তর ভারতে জাভার মন্দিরগুলিতে—বরোবুড়ের প্রস্তর-প্রাচীরগাত্রে খোদাই করা বিশেষ ক'রে রামায়ণের জীবন্ত কাহিনী। আজও সেই প্রস্তর চিত্রগুলিতে রামায়ণগানের অমৃতবাহী সুরধারা যেন বহুত। আজও সেই শিলাচিত্রগুলি হৃদয় বিগত দিনের রামায়ণগান ও নৃত্যের যেন সাক্ষ্য দান করছে। অতীতের জয়গাথা গানে যেন তারা আজিও মুখর ও গতিরুদ্ধ।

এইগ্রন্থে নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের আলোচনা সম্ভবত কিছুটা দীর্ঘস্থান অধিকার করেছে এবং করাও স্বাভাবিক। নাট্যপ্রয়োগের উদ্দেশ্যে নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত সঙ্গীত 'নাট্যগীতি' নামে পরিচিত হ'লেও ভারতীয় সঙ্গীতের তা মূল-উৎস ও আধার-স্বরূপ। মুনি ভরতের উল্লিখিত সঙ্গীতের উপাদান খৃষ্টপূর্বাব্দের সঙ্গীতশাস্ত্রী ব্রহ্মভরতের প্রতিপাদিত উপাদানেরই প্রতিধ্বনি এবং ভরতোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রীরা সকলে নিঃসন্দেহে নাট্যশাস্ত্র-নির্দেশিত নাট্যসঙ্গীত ও নাট্যধারাকে অনুসরণ করেছেন বলা যায়। তবে যুগে যুগে কালশ্রোতের বিবর্তনে পরিবর্তন ও পরিবর্তন নাট্যে, সঙ্গীতে ও তাদের পদ্ধতিতে হয়েছে। ভরতের সময়ে (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) নাট্যপ্রয়োগে সঙ্গীত গান্ধর্বশ্রেণীভুক্ত হ'লেও তা ক্লাসিক্যাল পর্যায়ের ছিল। বৈদিক যুগের সীমা অতিক্রম ক'রে সভ্যতা ও সংস্কৃতিকে নিয়ে কালশ্রোতের প্রবাহ যখন খৃষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতকের কোঠায় উপস্থিত হ'ল তখন আরম্ভ হ'ল ক্লাসিক্যাল যুগের অগ্রগতি। ঐতিহাসিকরা তাই ভারতবর্ষীয় সুবিস্তৃত কাল-পরিসরকে বৈদিক ও লৌকিক মোটামুটি দু'টি ভাগে ভাগ করেছেন। লৌকিক বিভাগই 'ক্লাসিক্যাল'-নামে পরিচিত। ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার আরো সংক্ষেপে ও পরিষ্কৃত ক'রে সংস্কৃত-সাহিত্যের বিভাগকে উপলক্ষ্য ক'রে সংস্কৃতি-বিভাগ সম্বন্ধে বলেছেন : "This history of the Sanskrit literature divides itself into two great ages, Vaidika and Laukika—Sacred and Profane—Scriptural and Classical"। সঙ্গীতের বিষয়েও এই বিভাগ প্রযোজ্য। ভরতোত্তর অভিজাত দেশীসঙ্গীত তাই ক্লাসিক্যাল শ্রেণীভুক্ত। শুধু ভরতোত্তর কেন, বর্তমান উচ্চাঙ্গ দেশীসঙ্গীতও ক্লাসিক্যাল পর্যায়ভুক্ত, তা গান্ধর্ব বা মার্গ নয়। কাজেই ভরতোত্তর কেন, বর্তমান উচ্চাঙ্গ দেশীসঙ্গীতকে যে আমরা সচরাচর 'মার্গসঙ্গীত'

নামে অভিহিত করি, তা মোটেই ঠিক নয়। নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের পরবর্তী (অন্ততঃ খৃষ্টীয় ১৭শ-১৮শ শতাব্দী পর্যন্ত) সঙ্গীতশাস্ত্রী সকলেই একদিক দিয়ে ভরত-রচিত সঙ্গীতশাস্ত্রেরই ভাষ্যকার ছিলেন।

নাট্যশাস্ত্রের ঋতি ও ঋতিস্থান নিয়ে আমরা আলোচনা করেছি। ভরত সমান আকারের দু'টি বীণা (ধ্রুববীণা ও চলবীণা) নিয়ে ষড়্জগ্রাম ও মধ্যমগ্রামের ঋতিসংখ্যা নির্ণয় করেছেন এবং স্বরসম্বাদ অনুসারে বিচার করলে সহজেই বোঝা যায় যে তিনি অন্ত্য তথা অন্তিম ঋতিতেই স্বরোস্থাপন (= স্বরস্থান নির্ণয়) করেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন: “এবমেনে ঋতিদর্শনবিধানেন দ্বৈগ্রামিকো দ্বাবিংশাঃ ঋতয়ঃ প্রত্যবগন্তব্যঃ। অত্র শ্লোকাঃ—ষড়্জচ্চতুঃ-ঋতিজ্ঞেয় ঋষভম্ভিঃঋতিঃ স্মৃতঃ” প্রভৃতি। তিনি ৪,৩,২,৪,৩,২ ষড়্জাদি স্বরের ঋতিসংখ্যার পরিচয় দিয়েছেন, কিন্তু নির্দিষ্ট স্বরস্থানের কোন কথা উল্লেখ করেন নি। বৃত্তাকরকার শার্ঙ্গদেবকে আমরা নাট্যশাস্ত্রের ভাষ্যকার হিসাবে গ্রহণ করতে পারি, কেননা নাট্যশাস্ত্রের বেশীর ভাগ সাঙ্গীতিক উপাদানকে তিনি আরো বর্ধিত ও সুপরিষ্কৃতভাবে বিশ্লেষণ করেছেন। শার্ঙ্গদেবও ভরতের মতো তুল্যপ্রমাণ দু'টি বীণায় ঋতির নির্ধারণ করেছেন। শার্ঙ্গদেব উল্লেখ করেছেন,

দে বীণে সদৃশো কার্ঘ্যে যথা নাদঃ সমো ভবেৎ ।

তয়োদ্বাবিংশতিতন্ত্রাঃ প্রত্যেকং তান্ন চাদিম্য ॥

* * * *

স্বোপাস্ত্যতন্ত্রীমানোয়ান্তস্তাঃ সপ্ত স্বরা বৃধৈঃ ।

* * * *

নহু ঋতিশ্চতুর্থাদিরস্বৈবং স্বরকারণম্ ॥—প্রভৃতি

সিংহভূপাল টীকায় এ'সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : “নিহু যস্তাং ঋতৌ স্বরঃ স্থাপ্যতে সা চতুর্থাদিঃ ঋতিঃ। চতুর্থী সপ্তমী নবমী ত্রয়োদশী সপ্তদশী বিংশী দ্বাবিংশী চ ঋতিরভিব্যঞ্জকত্বেন পরিণামকত্বেন বা স্বরাণাং ষড়্জাদীনাং কারণমন্ত নাম * *”। খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীতে শার্ঙ্গদেব পরিকারভাবে বলেছেন ষড়্জাদি স্বর অন্ত্য ঋতিতে স্থাপন করা উচিত। ভরত এ'কথা উল্লেখ না করলেও ভরতের অন্ত্যঋতিতে স্বরস্থাপন-রীতিকে আমরা ধরে নিতে পারি, কেননা শার্ঙ্গদেব বা শার্ঙ্গদেবের টীকাকাররা সকলেই অন্ত্যঋতিতে স্বর-স্থাপনের কথা উল্লেখ করেছেন। মতঙ্গ অবশ্য “দে বীণে তুল্যপ্রমাণে তন্ত্রুপপাদনং দণ্ডমূছনা সমে

কৃষ্ণা” প্রভৃতি উপপাদন ভারতের মতোই উল্লেখ করেছেন। শাক্যদেব তাঁর বিশ্লেষণ-পদ্ধতির হবিধার জন্ত : বীণায় বাইশটি শ্রুতির জন্ত বাইশটি তন্ত্রীর উপযোগিতা স্বীকার করেছেন : “তয়োদ্বাবিংশতিশুদ্ধাঃ প্রত্যেকং তাসু * *” প্রভৃতি। শাক্যদেবের পরবর্তী শাস্ত্রীরা রত্নাকরের রীতিকে অনুসরণ করেছেন।

ভরতের পর কোহল, শাণ্ডিল্য, যাষ্টিক, শাহুল, বিশ্বাবস্তু, বিশ্বাখিল, তুষ্ক প্রভৃতি শাস্ত্রীদের অভ্যুদয়-কালের নির্ণয়-ব্যাপারে যথেষ্ট মতভেদ থাকলেও তাঁরা যে ভারতোত্তর নাট্যশাস্ত্রী ও সঙ্গীতাচার্য্য এ’বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। পার্শ্বদেব, অভিনবগুপ্ত, নাগদেব বা নাগভূপাল, আঞ্জনেয়, সঙ্গীত-মকরন্দকার নারদ, রাজা ভোজ, সোমেশ্বর, সারদাতনয় প্রভৃতি গুণীরা খৃষ্টীয় ৭ম থেকে ১৩শ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ের নাট্য ও সঙ্গীতশাস্ত্রী। ‘ভাবপ্রকাশ’, রাজশেখর প্রণীত ‘কাব্যমীমাংসা’ প্রভৃতি গ্রন্থে নাট্যশাস্ত্রী ও বৃত্তিকার হিসাবে দ্রৌহিণির নাম উল্লেখ পাওয়া যায়। দ্রৌহিণি নাকি সঙ্গীতকে পঞ্চমবেদ ব’লে উল্লেখ করেছেন : “বেদোপবেদাভ্যা সার্ববর্ণিকঃ পঞ্চমো গেয়েবেদঃ ইতি দ্রৌহিণিঃ”। অনেকে খৃষ্টপূর্বাব্দের আদি-নাট্যশাস্ত্রী ব্রহ্মা বা ব্রহ্মভরতকেই দ্রৌহিণি আখ্যা দেন। ভরত ও ভারতোত্তর সকল শাস্ত্রীরাও ‘ব্রহ্মভরতম্’ নাট্যবেদ-প্রণেতা ব্রহ্মাকে ‘দ্রুহিণ-ব্রহ্মা’ ব’লে সম্বোধন করেছেন। প্রকৃতপক্ষে দ্রৌহিণি ও দ্রুহিণ বা দ্রুহিণ-ব্রহ্মা এক ও অভিন্ন ব্যক্তি নন।

মৌর্য-চন্দ্রগুপ্তের রাজত্বের (খৃষ্টপূর্ব ৩০০) সময় সঙ্গীতের বিকাশ কি ধরনের ছিল তার পরিচয়ও সংক্ষেপে দেবার চেষ্টা করেছি। মৌর্য-চন্দ্রগুপ্তের সময়েই বিষ্ণুগুপ্ত বা কোটিল্যের অভ্যুদয় হয়। সম্ভবত তিনি খৃষ্টপূর্ব ৩২১-২৯৬ শতকের মাঝামাঝি সময়ে ‘অর্থশাস্ত্র’ রচনা করেন,—অন্ততঃ ডাঃ জে. এফ. স্মিটের তাই অভিমত (“The work accordingly claims to date from the period 321-296 B.C.”)। শ্রদ্ধেয় ডাঃ শ্যামাশাস্ত্রী খৃষ্টপূর্ব ৩২১ থেকে ৩০০ শতকে অর্থশাস্ত্রের রচনাকাল নির্ণয় করেছেন (“From Indian epigraphical researches it is known beyond doubt that Chandragupta was made king in 321 B.C. and that Aśokavardhana ascended the throne in 296 B.C. It follows, therefore, that Kautilya lived and wrote his famous work, the Arthasāstra, somewhere between 321 and 300 B.C.”)। কোটিল্যের অর্থশাস্ত্রে সঙ্গীতশিল্পী ও বাস্তবজ্ঞ সম্বন্ধে কিছু বিধিনিষেধের উল্লেখ আছে। কোটিল্য ২১শ

ও অফুরন্ত উৎসাহ ধারা আমার দিয়েছেন তাঁদের মধ্যে প্রথমেই মনে পড়ে মাননীয় ডাঃ শ্রীধীরেন্দ্রমোহন সেন (সেক্রেটারী, শিক্ষাদপ্তর, পশ্চিমবঙ্গ সরকার) মহাশয়ের কথা। এই ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ গ্রন্থ-রচনার পিছনে তাঁর অজস্র প্রেরণা ও উৎসাহ-দানের কথা আমার অন্তরে চিরস্মরণীয় হ’য়ে থাকবে।

এর পর কৃতজ্ঞতা জানাই শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রীঅর্দৈন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়, ডাঃ শ্রীভূপেন্দ্রনাথ দত্ত, স্বামী ভবেন্দ্রানন্দ মহারাজ, ব্রহ্মচারী অমরচৈতন্য, শ্রীমীরা মিত্র ও শ্রীউপেন্দ্রকুমার দত্ত, শ্রীধীরেন্দ্রনাথ রায়, বার-এ্যাট-ল প্রভৃতির উদ্দেশ্যে। শ্রদ্ধেয় শ্রীঅর্দৈন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় মহাশয় নানান ভাবে আমার সাহায্য ও পরামর্শ দান ক’রে কৃতজ্ঞতাপাশে বদ্ধ করেছেন। স্বামী ভবেন্দ্রানন্দ মহারাজের উৎসাহদান আমাকে এই গ্রন্থ-রচনার পথে অল্পপ্রাণিত করেছে। ব্রহ্মচারী অমরচৈতন্যের নানান প্রকারে ঐকান্তিকী সহায়তা ও উৎসাহদান এবং শ্রীমীরা মিত্র ও শ্রীউপেন্দ্রকুমার দত্তের বিভিন্ন বিষয়ে সাহায্য দান আমার উত্তরভাগ-রচনার পথকে সচ্ছল ও সুগম করেছে।

গ্রন্থের চিত্রসজ্জায় সহায়তা করেছেন শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রীনির্মলকুমার বসু, সুবিখ্যাত চিত্র ও রূপসজ্জাশিল্পী শ্রীদেবব্রত মুখোপাধ্যায় ও শ্রীবরেন নিয়োগী। এণ্টালী সাংস্কৃতিক সম্মিলনের কর্তৃপক্ষ বিভিন্ন রেখাচিত্রের কতকগুলি ব্লক দিয়ে সাহায্য করার জন্য তাঁদের কাছে আমি কৃতজ্ঞতাপাশে আবদ্ধ। প্রতিভাবান শিল্পী শ্রীদেবব্রত মুখোপাধ্যায়ের ঋণ অপরিশোধ্য। এই গ্রন্থের প্রায় সকল রেখাচিত্রই তিনি অঙ্কন করেছেন এবং গ্রন্থের চিত্রসজ্জার সকল ভার গ্রহণ ক’রে ঐকান্তিকী চেষ্টা ও যত্নের দ্বারা গ্রন্থটিকে সৌন্দর্যমণ্ডিত করেছেন। প্রচ্ছদপদটির পরিকল্পনা এবং রূপায়ণও তাঁর। পরে শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠের পুস্তক-প্রকাশনা-বিভাগকে (কলিকাতা) জানাই আমার কৃতজ্ঞতা, কেননা তাঁরাই পুস্তকটির প্রকাশ ও প্রচারের ভার গ্রহণ করেছেন। সুবিখ্যাত শ্রীগৌরানন্দ প্রেসের কর্তৃপক্ষ ও কর্মচারীবৃন্দের কাছেও আমি কৃতজ্ঞতাপাশে আবদ্ধ। নানান অসুবিধার ভিতর দিয়ে যথাসময়ে এই গ্রন্থের মুদ্রণকার্য তাঁরা শেষ করেছেন স্ননিপুণভাবে।

পরিশেষে কৃতজ্ঞতা জানাই সহৃদয় মহামাত্র ভারত-সরকার ও পশ্চিমবঙ্গ-সরকারের কাছে। শিক্ষা ও সংস্কৃতির অগ্রগতির কার্যে উৎসাহদানের জন্য তাঁরা কলিকাতা শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠকে অর্থ সাহায্য করেছেন এই পুরোপুরি সংস্কৃতি ও শিক্ষামূলক গ্রন্থ ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’-র মুদ্রণকার্যের জন্য। ঐতিহ্যবাহী ভারতের শিক্ষা, সভ্যতা ও সংস্কৃতির তাঁরা ধারক, পরিপোষক ও উন্নতিবিধারক।

শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠের কর্তৃপক্ষ তাঁদের সহায়ভূতিস্বচক দানের জগ্ন চিরকৃতজ্ঞ থাকবেন।

পরিশেষে নিবেদন, এই গ্রন্থের মধ্যে নৃত্য, গীত, বাণ ও অভিনয় বিষয়ক আলোচনার সহায়ক রূপে চিত্রাবলীকে বিভিন্ন সময় অল্পসারে ভাগ ক'রে গ্রন্থের শেষের দিকে সন্নিবেশিত হ'ল। ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস রচনার বিরাট পরিকল্পনার মধ্যে 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-র পূর্বভাগ প্রাগৈতিহাসিক যুগ থেকে খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী পর্যন্ত ও উত্তরভাগ খৃষ্টপূর্ব ৬০০ শতক থেকে খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী (গুপ্তযুগ) পর্যন্ত সঙ্গীতালোচনা দিয়ে আমার এই প্রথম অর্ঘ্য সমাপ্ত হ'ল।

শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ
১৯বি, রাজা রাজকৃষ্ণ ষ্ট্রীট,
কলিকাতা-৬
১৫ই আগস্ট, ১৯৫৬

প্রজ্ঞানানন্দ

॥ সূচীপত্র ॥

বিষয়	পৃষ্ঠা
প্রকাশকের নিবেদন	৭-৮
ভূমিকা	৯-২১
১ ॥ পূর্বানুষ্ঠি ॥	১-৩২
(বৈদিক যুগ ৩০০০—৬০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ)	

প্রাগৈতিহাসিক সিদ্ধ-সভ্যতায় সঙ্গীতের উপাদান ১-৩—ঋগ্বেদিক সভ্যতায় সঙ্গীত ৩-৪—অরণ্যোগের ও গ্রাম্যোগের গান ৫—স্তোত্র ৭—যজ্ঞের সময়ে ও বাইরে গান ৭—যজ্ঞের বিবরণ ৮-১১—যজ্ঞের দেবতা ১১—হ্রদ ও উত্তরা ১২—পূর্বার্চিক ও উত্তরার্চিক ১২—বৈদিক শাখাগুলিতে স্বর ও গানভেদ ১৩-১৪—সামগানে পাঁচ রকম উচ্চারণভঙ্গি ১৫—পূর্বগান ও উত্তরগান ১৬—সামগানে প্রকৃতি ও বিকৃতি ১৭—বৈদিকযুগে বাদ্যযন্ত্র ১৮-২০—বিভিন্ন ষাণ্ডযজ্ঞ ও তাদের সার্থকতা ২১—ছান্দোগ্য গানের অংশ বা ভাগ ২২—সামগান ও স্বরলিপি ২৩—জ্যোষ্ঠ্যসাম ২৪—মহাবামদেব্য-সাম ২৫—সাম-সংকেত ২৭—উপনিষদে সামগান ২৮—পঞ্চবিধ সামগানের রীতি ২৮—উপনিষদের যুগে সামগানে সাত রকম গায়কীভঙ্গি ২৯—সামগানের দশবিধ গুণ ২৯—গীতিদোষ ৩০—গায়ত্রী সাম ৩০—গানে (সাম) স্বরোচ্চারণভঙ্গি ৩১—ব্রাহ্মণের সময়ে গানে সময়ের ব্যবহার ৩২

প্রথম পরিচ্ছেদ

২ ॥ সামগানোত্তর যুগ ॥	৩৩-৫৪
(৬০০—৪০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ)	

ঋগ্বেদের যুগে আর্ঘ্যগ ৩৩—ঋগ্বেদের যুগে বিভিন্ন জাতি ৩৪—পাণিনির ব্যাকরণে সঙ্গীত ৩৫—কুশাষ, শিলালি ও নটগ্রহ ৩৫—পতঞ্জলি ও সঙ্গীত ৩৬—শিল্পবিদ্যাকার (তামিল-গ্রন্থ) ও সঙ্গীত ৩৬-৩৮—অজ্ঞাতশত্রুর রাজত্বকালে সঙ্গীত ৩৯—তক্ষশীলায় সঙ্গীত-সামগ্রী ৪০—দ্রহিন-ব্রহ্মা ও ‘ব্রহ্মভরতম্’ ৪২-৪৭—সদাশিব ও নাট্যগ্রন্থ ‘সদাশিবভরতম্’ ৪৭-৪৮—সঙ্গীতশাস্ত্রী কণ্ঠপ ৪০-৫৪

দ্বিতীয় পরিচ্ছেদ

৩ ॥ রামায়ণ ও মহাভারত-হরিবংশের যুগ	৫৫-১৬১
(৪০০—২০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ)	

॥ রামায়ণের যুগ ॥

গাথা-নারায়ণসৌ ৫৫—সোমহরণ-কাহিনী ৫৫-৫৬—রামায়ণ আগে—না মহাভারত আগে ৫৭—কুশী-লব ও রামচরিত গান ৫৭—ভরত ও বাণিকী ৫৯—ঋষি ভরদ্বাজ ৬০—রামায়ণ-মহাকাব্যের

রচয়িতা বাসীকি ৬১—রামায়ণ ও গান্ধর্ব সঙ্গীত ৬২—‘সংগীত’ পরিভাষা ও রামায়ণ ৬৩—রামায়ণের যুগে জাতিরাগ ও গ্রামরাগ গান ৬৪—কৈশিকরাগ ৬৪—পাঠ্য ও গের ৬৪-৬৫—ভরত ও পাঠ্য ৬৫—অভিনবগুপ্ত ও পাঠ্য ৬৫-৬৬—রাগের বিকাশে মাধুর্য ৬৬—বিলম্বিতাদি তিনটি লয় ৬৭—শুদ্ধ-সপ্তজাতি ৬৭—রামায়ণের ‘রাগ’ ছিল কিনা ৬৭—মার্গরাগ ৬৮—রাগের আভিধানিক অর্থ ও সার্থকতা ৬৮—গান্ধর্ব ও মার্গ সঙ্গীত ৬৯—রামায়ণে ‘মুহূর্না’ ৭০—মুহূর্না কাকে বলে ৭০-৭১—‘কাকু’ শব্দের অর্থ কি ও কাকুর রূপভেদ ৭১-৭২—ভাষা ও তার রূপভেদ ৭৩—বৃত্তি ও অক্ষরযুক্ত গান ৭৪—‘বৃত্তি’ কয়রকম ৭৪-৭৫—‘রীতি’ (গানের) ও তার শ্রেণীভেদ ৭৫-৭৬—রামায়ণে ‘গায়ক’ ও গান ৭৬—নারদীশিকায় ‘শ্রুতি’ ৭৬—শ্রুতি ও জাতি ৭৭—সঙ্গি ও তার রূপভেদ ৭৮—বুটসংজ্ঞার অর্থ কি ৭৮—রামায়ণের যুগে ‘শ্রুতি’ ছিল কিনা ৭৮-৭৯ শ্রুতি ও জাতি জাতিব্যক্তি-সম্বন্ধ ৭৯—শ্রুতির রূপভেদে ভরত, মতঙ্গ প্রভৃতি ৭৯-৮০—‘স্বরমণ্ডল’ কাকে বলে ৮০—তিন গ্রামের মুহূর্না ৮০—পরবর্তীকালের ঠাট বা মেল প্রাচীন মুহূর্নার রূপভেদ ৮১—শ্রুতির স্বরূপ ৮১—শ্রুতি, জাতি, স্বরস্থান ৮২—নারদ-উল্লিখিত শ্রুতির আভিধানিক অর্থ ৮৩—যাজ্ঞবল্ক্য ও ‘শ্রুতি’ ৮৩—যাজ্ঞবল্ক্য-সংহিতাদির কাল ৮৪—রামায়ণে ‘শ্রুতিলীল’ শব্দের অর্থ ৮৪—গান ও গাথা ৮৫—ঋক, গাথা প্রভৃতি ও ধ্রুবা ৮৫—রামায়ণের যুগে সামগান ৮৬—গান (শিল্প) ও শিল্পী ৮৭—রামায়ণে বিপক্ষীবাণী ৮৭—বৈদিকোত্তর যুগে বাণী ৮৭-৮৮—বাদিত্র বা আতোছ ৮৮—রামায়ণের যুগের সমাজে সঙ্গীতের মান ৮৯

॥ মহাভারতের যুগ ॥

রাজা ভরত ও ভারতবর্ষ ৯০—মহাভারতের সংকলন-কাল ৯০—বেদবিভাগকর্তা বেদবাস ৯১—রামায়ণ ও মহাভারত এ’ দু’টি যুগের তুলনামূলক আলোচনা ৯১-৯২—‘সঙ্গীত’ শব্দ ও মহাভারত ৯৩—মহাভারতের যুগে গান্ধর্বগান ৯৩—বৈদিক ও লৌকিক মতে স্বর ৯৪—‘স্বম’ অর্থে স্বর ৯৬—স্বর ও শ্রেণীভেদ ৯৭—বৈদিকোত্তর যুগে ‘স্তোভ’ ৯৭—মহাভারতে বৃহদ ও রথন্তর সাম ৯৮-৯৯—‘সাম’ শব্দের ব্যুৎপত্তিগত অর্থ ৯৮—গান্ধার ও যজ্ঞ গ্রাম ৯৮—বৃহদ ও রথন্তর সাম-দু’টির পার্থক্য ৯৯—স্তুতিস্তোম ও স্তুতিগান ৯৯—গাথা ও মহাভারত ১০০—গাথা ও ব্রহ্মগীতি ১০৩—সামগান ও জাতিরাগগান ১০৩-১০৪—সাতটি ব্রহ্মগীতি ও কপাল ১০৪—মদ্রকাদি সাত ও চন্দ্রকাদি সাত (= ১৪) গীতি ১০৫—ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য ও ব্রহ্মগীতি ১০৫-১০৬—উল্লোপ্যগীতি ও তার রূপভেদ ১০৬—ওবেনক ও তার শ্রেণীভেদ ১০৬—মদ্রকগীতি ও তার শ্রেণী ১০৬—ব্রহ্মগীতি ও নাট্যশাস্ত্র ১০৭—সামগানোত্তর ঋকাদি প্রবন্ধগীতি ও শাঙ্গদেব ১০৮—অনুষ্টুপ (বা অনুষ্টুত) ছন্দ ও তার রূপ ১০৮—‘কলা’ কাকে বলে ১০৮—সামের সাতটি অঙ্গ ১০৮-১০৯—সামগানে কলা ১০৯—ছন্দ-পরিচয় ১০৯—পানিবাদক ১১০—মার্গ ও দেশী তাল ১১০—‘পাত’ ও ‘কলা’ ১১১—শম্যাতালের স্বরূপ ১১১—মহাভারত ও মঙ্গলগীতি ১১১—মহাভারতে বাঁদ্য ও নৃত্য ১১২-১১৩—বেণু ও বংশ ১১৩—বাঁশী ও মুরলীর স্বরূপ ১১৩—তারযন্ত্র কাকে বলে ১১৩—বেণু ১১৪—মহাভারতে বিপক্ষীবাণী

বিষয়

পৃষ্ঠা

১১৪—গান্ধারগ্রাম ও মহাভারত ১১৪—গান্ধারগ্রামের মুহূর্ত ১১৫-১৬—মৃদঙ্গ ও তার উৎপত্তি
১১৫—মর্দল ও মৃদঙ্গ ১১৬—মার্জনা ১১৬-১১৭—মৃদঙ্গ ও পুঙ্করের নির্মাণপ্রণালী ১১৭—পুঙ্কর ও
তার রূপভেদ ১১৭—মহাভারত ও নৃত্যকলা ১১৭-১১৮—অজুন ও বৃহন্নলা (নৃত্যকলা) ১১৯

॥ হরিবংশে সঙ্গীত ॥

হরিবংশের রচয়িতা ও সংকলন-কাল ১২০—গান্ধার্বের স্বরূপ ১২১—তিন প্রকার লয় ১২১—‘পদ’
কাকে বলে ১২১—নিবন্ধ ও অনিবন্ধ গান ১২২—নারদীশিক্ষা ও ‘গান’-শব্দের ব্যুৎপত্তিগত অর্থ
১২২—মহাভারতে সামগান ১২৩-১২৪—কপালাদি ব্রহ্মগীতি ১২৪-১২৫—‘সঙ্গীত’ শব্দ ও হরিবংশ
১২৫—হরীসকনৃত্য ও ছালিকাগান ১২৫-১২৬—নৃত্যক্রীড়া ১২৬-১২৭—হরীসকক্রীড়া ১২৭—
ইন্দ্রোথান-মহোৎসব ১২৮—বাদ্যবর্ণনের জলক্রীড়া ও ছালিকাগান ১২৯-১৩০—ছালিকাগীতি
গান্ধর্বগান ১৩১—ছালিকা ও রূপক ১৩১—রূপকের শ্রেণীভেদ ১৩২—ছালিকাগীতি ও বর্তমান
রাগমালা ১৩২—ছ’টি গ্রামরাগ ১৩৩—গীতিভেদ ও ভরত, মতঙ্গ প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্রী ১৩৩—
প্রবা কি দেশীগান (?) ১৩৩—গ্রামরাগ ও গীতি ১৩৩—সাতটি প্রাচীন গ্রামরাগ ১৩৪—ছালিকাগান
ও গ্রামরাগ ১৩৫—হরীসকনৃত্য ১৩৫—হরীসক ও টীকাকার নীলকণ্ঠ ১৩৬—আসারিতক্রিয়া (?)
১৩৬—‘কূতপ’ শব্দের অর্থ ১৩৭—কূতপবিজ্ঞাস ১৩৭—আসারিত গান ১৩৮—নৃত্য ও রসপ্রয়োগ
১৩৯—অভিনয় ও নৃত্যের অলংকার ১৩৯—ভঙ্গ নট ও ভৈরবের অভিনয় ১৪০-১৪১—অঙ্গহার ও
করণ ১৪২-১৪৩—গঙ্গাবতরগ-নৃত্যনাট্য ১৪৩—পতাক, ত্রিপতাক প্রভৃতি হস্তমুদ্রা ১৪৩—হরিবংশ
ও আগান্ধারগ্রামরাগ ১৪৪—কৈশিক ও কৈশিকমধ্যম (গ্রামরাগ) ১৪৫—সাধারণগ্রাম ১৪৬—
মার্জনা (তিন প্রকার) ১৪৬—বৃহদাদি তিনটি অন্তর ১৪৭—মধ্যমগ্রামের লোপ কোন সময়ে হ’ল
১৪৮—রাগ গান্ধারী ও গান্ধারীর বিচিত্ররূপ ১৪৯-১৫০—‘নান্দী’ ১৫২-১৫৩—গান ও গেষ ১৫৩-
১৫৪—হরিবংশে বাত্মবস্ত্র ১৫৪—তুসীবীণা বা তবুয়া (তানপুরা) ১৫৫—রায়পসেনিয়ন্ত্র ও বাত্মবস্ত্র
১৫৫—কোহলীয়ে বীণার পরিচয় ১৫৫—মহতীবীণা ১৫৫—সঙ্গীত ও দেবী সরস্বতী ১৫৬—হৃত ও
মাগধ এবং স্তুতিগান ১৫৬-১৫৭—স্মৃতিতে নট ও নটীদের নিন্দা ১৫৭-১৫৮—ভরত এবং তাণ্ডব ও
লাস্ত ১৫৯-১৬০—নটরা ত্রাত্যকত্রিয় ১৬০-১৬১—নাটকের উৎপত্তি ১৬১

তৃতীয় পরিচ্ছেদ

৪ ॥ মৌর্যযুগ ও বৌদ্ধসাহিত্যে সঙ্গীত ॥

১৬২—১৯৯

(খৃষ্টপূর্ব ৩২০—খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী)

॥ জাতমালায় সঙ্গীত ॥

মহারাজ চন্দ্রগুপ্ত মৌর্য ও মগধ ১৬২—প্রিয়দর্শী অশোক ১৬২—মৌর্যবংশের রাজত্বের সময় সঙ্গীত
১৬৩—ধের ও ধেরী গাথা ১৬৩-১৬৪—বাৎস্তয়ণ ও সঙ্গীত ১৬৪—বাৎস্তয়ণ ও ৬৪ কলা ১৬৪-

বিষয়

পৃষ্ঠা

১৬৪—বৌদ্ধজাতক ও অবদান-সাহিত্য ১৬৫-১৬৬—জাতকের নবাক-কল্পনা ১৬৬—‘জাতকমালা’
সম্বন্ধে বিভিন্ন পণ্ডিতের অভিমত ১৬৬-১৬৭—আখ্যানই জাতকের প্রাণ ১৬৮—বৃহৎকথা, কথাসরিৎ-
সাগর ও পঞ্চতন্ত্র ১৬৯—কথাকাহিনী তথা জাতকে মূল-উৎস ১৭১—নৃত্য-জাতকে সঙ্গীত ১৭২—
ভেরীবাদক-জাতকে সঙ্গীত ১৭৩—মৎস্ত-জাতকে সঙ্গীত ১৭৩—মৎস্ত-জাতকে ‘মেঘগীতি’ (?) ১৭৫-
১৭৬—মেঘরাগের প্রচলন-কাল ১৭৬—গুপ্তিল-জাতকে ১৭৬—জাতকে মধ্যম-মূর্ছনা ১৭৭—গুপ্তিল-
জাতকে সপ্ততন্ত্রী ১৭৮—বীণার রূপভেদ ১৭৯—ভদ্রঘট-জাতকে সঙ্গীত ১৮০—চুলপ্রলোভন-জাতকে
সঙ্গীত ১৮—কান্তিবাঁদি-জাতকে সঙ্গীত ১৮০—কাকবতী-জাতকে ১৮০—শোণক-জাতকে সঙ্গীত
১৮০—কুশ-জাতকে সঙ্গীত ১৮১—বিদুরপণ্ডিত-জাতকে সঙ্গীত ১৮২—জাতকে ‘রাগ’ (?) ১৮৩—
বিশস্তর-জাতকে সঙ্গীত ১৮৩—‘পঞ্চাঙ্গিক’ (বাত) ১৮৩—বোধিসত্ত্বাবদানকল্পলতা ১৮৪-১৮৫

॥ ললিতবিস্তরে সঙ্গীত ॥

‘ললিতবিস্তর’ নামের সার্থকতা ১৮৫—ললিতবিস্তরে সঙ্গীতের উল্লেখ ১৮৬—ললিতবিস্তরে বাত্বয়
১৮৮

॥ লঙ্কাবতারসূত্রে সঙ্গীত ॥

লঙ্কাবতারসূত্রে ভগবান বুদ্ধ ও রাবণের প্রসঙ্গে সঙ্গীতের উপাদান ১৯০—বীণায় সপ্তস্বর সর্হাদি (?)
১৯১—কৈশিক ও পঞ্চম (স্বর) ১৯১-১৯৩—মধ্যমস্বর অবিকৃত (?) ১৯৩—বিকৃত স্বরের ক্রমবিকাশ
১৯৪

॥ বিভিন্ন বৌদ্ধসাহিত্যে সঙ্গীত ॥

মিল্লিপাহ ও সঙ্গীত ১৯৬—বৌদ্ধযুগে সঙ্গীত-বিদ্যালয় ও সঙ্গীত-শিক্ষা ১৯৬-১৯৭—অজান্তা-চিত্রে
বাত্বয় ১৯৬-১৯৭—গঙ্গমাল-জাতকে সঙ্গীত ১৯৭—‘সুমঙ্গমল-বিলাসিনী’ গ্রন্থে সঙ্গীত ১৯৭—
বিশুদ্ধিমগ-গে সঙ্গীতের উপাদান ১৯৮—সকরতিবারো-উৎসবে সঙ্গীত ১৯৮

চতুর্থ পরিচ্ছেদ

॥ মৌর্য ও গুপ্তবংশের মধ্যবর্তী যুগ ॥

২০০—৩৯১

(খৃষ্টপূর্ব ১৮৭—৪র্থ শতাব্দী)

ভারতের শিল্প-সংস্কৃতিতে বহিরাগতদের দান ২০০-২০১—মহারাজ কনিক ২০১-২০২—তুর্কজাতি
ও সঙ্গীতে তাদের অবদান ২০২—কুশান-রাজাদের সময় ললিতকলা ২০২—নাগার্জুন ও ‘অজুন-
ভরতম্’ ২০২-২০৩—নাগ-রাজাদের সঙ্গীতশ্রীতি ২০৩—আতীজাতি ও সঙ্গীতে তাদের দান ২০৩-

বিষয়

পৃষ্ঠা

২০৪—ইঞ্জিনের হার্প ও ভারতীয় বীণা ২০৪—অধ্যাপক ব্রেট্টেড ও ইঞ্জিনের বাতায়ন ২০৪—
কানরোর বাতায়নের বাতায়নের তৈলচিত্র ২০৫—পাণ্ডুলেন চৈত্যমন্দিরে নাট্যশালা ২০৫—
নাসিকের বৌদ্ধবিহারে বাদ্যযন্ত্র ২০৫—অমরাবতীর ভাস্কর্যচিত্রে নট-নটী ও বাতায়ন ২০৫—বারহত,
সাঁচী প্রভৃতি বৌদ্ধবিহারে বাতায়ন ও নট-নটীর ভাস্কর্যচিত্র ২০৬—ধেমুকা ও তার সঙ্গীতাবদান
২০৭—কম্বল ও অবন্তর ২০৮—কম্বলগীতি ২০৯

॥ নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীত ॥

নাট্যশাস্ত্রের রচনাকাল ২০৯-২১২—ব্রহ্মা ও নাট্যবেদ ২১৩—নাট্যশাস্ত্রের রচয়িতা মুনী ভরত কি
না ২১৪-২১৮—ভরতের পঞ্চশিখ্র ২১৬—সপ্তস্বর, কাক, বর্ণ প্রভৃতি ২১৭—পাঠ্য ও গান ২১৮—
চারটি বর্ণ ২১৮—বর্ণের রসস্ফুটি ২১৮—সাকাক্ষা ও নিরাকাক্ষা কাকু ২১৯—অভিন, গুপ্ত ও
জাতি-শ্রুতি ২২০—নৃত্য-গীত-বাছ ২২১—‘কৃতপবিত্রাস’ ২২১-২২২—হুল ও তার রূপভেদ ২২২-
২২৩—বাতাসজ্জার অলাতচক্র ২২৪—মদ্রকগীতি ২২৪-২২৫—বর্ধমানক গীতি ও আসারিত ২২৫-
২২৬—ঋক্, গাথাদি ব্রহ্মগীতি ২২৬—নিবেশন ও প্রয়োগক্রম ২২৬—বক্তৃপানি ও পরিঘটনা ২২৭—
মার্গ-আসারিত ২২৭—গীতিবিধি ২২৭—বহির্গীত ২২৮—চিত্রাদি তিন বৃত্তি ২২৮—মাগধী আদি চার
গীতি ২২৮—গানের ধাতু ২২৮-২২৯—চারী ২২৯—মুখ ও উপোহন ২২৯—তব্ধ, অমুগত ও ওষ
২২৯—বাদ্যসজ্জা ২৩১—বহিষমানস্তোত্র ও বহির্গীতি ২৩১—পূর্বরঙ্গে ধ্রুবাগীতি ২৩২—চচৎপুট
ও চাচপুট ২৩২—কৃতপবিত্রাস ২৩৩—গান্ধর্ব ২৩৩—নিবন্ধ ও অনিবন্ধ গান ২৩৩—বস্ত বা বস্তপ্রবন্ধ
২৩৪—গান্ধর্বের বিল্লষণ ২৩৬—স্বর, তাল, পদ ২৩৬-২৩৭—‘শ্রুতি’ ২৩৭-২৩৮—গ্রাম ২৩৮—
মুছনা ২৩৮—তিন স্থান ২৩৮—সাধারণ ২৩৯—জাতি-সাধারণ ২৩৯—সাতস্বরের বিকৃত ভাব
২৪০-২৪২—শুদ্ধ ও বিকৃত জাতি (জাতিরাগ) ২৪৩—চার বর্ণ ২৪৪-২৪৫—অলংকার ২৪৬-২৪৮—
ধাতু ২৪৯-২৫০—আবাণাদি তাল ২৫০-২৫১—মাত্রা ও কলা ২৫১-২৫২—বিদারী ২৫২—
মহাবিদারী ২৫২—যতি ২৫২-২৫৩—প্রকরণ ২৫৩—পাদভাগ ২৫৩—বৃত্ত ২৫৩—জাতি ২৫৪—হুল
২৫৪—পদ ২৫৪—অতাল ও সতাল ২৫৪—দেবতা, ঋষি, কুল ২৫৫—তাত্ত্বিকী রাজ ২৫৫—
উদাত্তাদির পরিচয় ২৫৬—বাদী বা অংশ ২৫৭-২৫৯—জাতি ২৫৭—গ্রহ ও অংশ ২৫৮—বাদীর
ব্যুৎপত্তিগত অর্থ ২৫৯—সংবাদী, অনুবাদী ও বিবাদী ২৫৯—শ্রুতি-বিচার ২৫৯-২৬০—সাতগ্রাম ও
গ্রামরাগ ২৬০—ভরত ও বীণার সাহায্যে শ্রুতি-নির্ণয় ২৬১-২৬৩—বীণার তারে স্বরের দীর্ঘতা
নির্ণয় ২৬৪-২৬৫—স্বর-কম্পন ২৬৪—শ্রুতি-তালিকা (প্রাচীন ও বর্তমান) প্রাচীন শ্রুতিনির্ণায়ক
পদ্ধতির বিলোপ কবে থেকে হ’ল ২৬৭-২৬৯—মুছনা-সংখ্যা ২৬৯-২৭০—তান ২৭০—জাতির
রাগস্বর্ষ নিরূপণ ২৭১—জাতিরাগের দশলক্ষণ ২৭১-২৭২—তেরটি লক্ষণের স্বীকৃতি ২৭২—জাতি-
রাগের অংশ, গ্রহ, জ্ঞানাদি নির্ণয় ২৭৩—জ্ঞাস অর্থে কি বোঝায় ২৭৩—লজ্জন ২৭৩—নাট্যশাস্ত্রে
অংশ-সংখ্যা ২৭৪—শুদ্ধ-জাতিরাগের অংশ, জ্ঞাস ও অপজ্ঞাস-নির্ণয় ২৭৫—বিকৃত জাতিরাগের
অংশাদি নির্ধারণ ২৭৩—যড়জীজাতি ২৭৭—আর্বজীজাতি ২৭৭—গান্ধারী ২৭৭—মধ্যমা ২৭৮—

পঞ্চমী ২৭৮—পঞ্চমী ২৭৮—ধৈবতী ২৭৮—নৈবাদী ২৭৮—ভরতের মতে গ্রহ ও অংশ ২৭৯—
 চিত্রাদি বৃত্তি ২৮০—বহির্গীত ২৮০—আশ্রাবণাবিধি ২৮১—শুদ্ধবান্ধ ২৮১—চতুর্বিধ গীত ২৮২—
 ২৮৪—বর্গ ২৮৪—বর্গ সম্বন্ধে নান্দদেব ২৮৪—২৮৫—চারটি গীতিতে কলা বা মাত্রা ২৮৫—অভিন্নব-
 গুপ্ত-কর্তৃক মাগধী প্রভৃতির স্বররূপ নির্ণয় ২৮৬—২৮৮—বিস্তারাদি বার ধাতু (বীণায়) ২৮৮—বিস্তার
 ধাতু ও তার রূপভেদ ২৮৯—ঋকাদি প্রবন্ধগীতি ও প্রমাণ ২৯০—২৯১—পঞ্চবিধ ধ্রুবা ২৯১—প্রকার
 ২৯১—সমধ্রুবা ও বিষমধ্রুবা ২৯১—২৯২—শীর্ষকাদি ছ'রকম ধ্রুবা ২৯৩—সতাল ও অতাল ধ্রুবাপদ
 ২৯৩—ধ্রুবার বিচিত্র রূপ ২৯৪—ধ্রুবার ভাষা ২৯৪—ধ্রুবাগানের লক্ষণ ২৯৫—লক্ষণাদির বর্ণনা ২৯৫
 —ষড়্জীজাতির স্বররূপ ২৯৬—ত্রকগীতিতে স্তোভাক্ষর ২৯৭—বেণু ও অঙ্গুলি-ছাপনার কোণল ২৯৮—
 ২৯৯—গাত্র ও দারবী বীণা ২৯৯—চিত্রা ও বিপক্ষী বীণা ২৯৯—পুঙ্কর ৩০০—নাট্যাশত্রে বাদ্যযন্ত্র
 ৩০০—বাদ্যযন্ত্রের গঠনপ্রণালী ৩০১—পণবের গঠন ৩০১—সমহস্তাদির লক্ষণ ৩০২—ভাণ্ডাবাদ্য ৩০২—
 ৩০৩—অক্ষর ৩০৩—চার মার্গ ৩০৩—পুঙ্করে বিলেপন ৩০৩—ছ'টি করণ ৩০৩—ত্রিযতি ৩০৩—
 তিন লয় ৩০৩—তিন গত ৩০৩—তিন প্রচার ৩০৩—তিন পানি ৩০৩—পাঁচ পাণিপ্রহার ৩০৪—
 তিন মার্জনা—৩০৪—রাঙ্কবাদ্য ৩০৪—মায়ুরী প্রভৃতি তিনটি মার্জনায় পরিচয় ৩০৪—মার্জনা পদ্ধতি
 ৩০৫—সাধারণ কাকে বলে ৩০৬—সাধারণ-গ্রাম ৩০৬—মায়ুরী-মার্জনা ৩০৬—তবল ও বাঁয়া
 মুসলমানদের অবদান কিনা ৩০৭—ভুবনেশ্বরে যুক্তেশ্বর-মন্দিরে পুঙ্কর বাজ ৩০৭—বোম্বাইয়ের
 বাদ্যমীতে পুঙ্করবাজ ৩০৭—পরমেশ্বর-মন্দিরে যুদ্ধবাজরত নট ও নটী মূর্তি ৩০৮—অর্ধমায়ুরী-
 মার্জনা ৩০৮—৩০৯—কার্কারবী-মার্জনা ৩০৯—শ্রুতি-সাধারণ ৩১০—পুঙ্কর-মুস্তিকালেপন ৩১০—
 ত্রিসংযোগ ৩১০—৩১১—ত্রিপ্রকৃতি ৩১১—বৃত্ত ৩১১—একরূপাদি ১৮টি জাতি ৩১১—পাঁচটি
 ধ্রুবাগান ৩১১—ত্রিলয় ৩১১—ভাণ্ডাবাজ ৩১১—ভাণ্ডাবাজপ্রয়োগ ৩১১—ভাণ্ডাবাজের জাতি
 ৩১২—বাজের অঙ্গ ৩১২—কুতগবিস্তাস ৩১৩—ত্রিসাম বা ওঙ্কার ৩১৪—ছ'রকম পূর্বরঙ্গবিধি
 ৩১৫—নাট্যাশত্রে সম্বন্ধে মঃমঃ হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ৩১৫—৩১৬—যবনিকা-শব্দ এবং মানকাদ ও ডাঃ
 শ্রীহৃদীশকুমার দে ৩১৫—নৃত্যহস্ত ৩১৬—বৈশাখরেচিত-করণ ৩১৬—ললাটস্তিলক-করণ ৩১৭—
 মূস্তিককরণ ৩১৭—বত্রিশটি অঙ্গহার ৩১৭—ভাণ্ডব ও রস ৩১—হস্ত ও চারীভেদ ৩১৮—
 'চারী' কাকে বলে ৩১৯—ভঙ্কশীলার ধ্বংসসত্ত্বে উপভোগ্য সম্বন্ধে অধ্যাপক শ্রীঅর্ধেন্দ্রকুমার
 গঙ্গোপাধ্যায় ৩১৯—৩২২—ভীরমগুপ্ত প ও মার্শাল ৩২০—রস সম্বন্ধে নাট্যাশত্রে ৩২৩—'সংগ্রহ'
 প্রসঙ্গে মঃমঃ হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ৩২৩—৩২৪—'কারিকা' কাকে বলে ৩২৪—রস ও স্থারীভাব ৩২৫—
 নবরস ৩২৬—রস সম্বন্ধে অভিনব গুপ্ত ৩২৭—আঙ্গিকাদি চার রকম অভিনয় ৩২৮—চার বৃত্তি
 ৩২৮—নাটোর ছ'টি ধর্ম ৩২৮—চার প্রবৃত্তি ৩২৮—ছ'টি সিদ্ধি ৩২৮—চার রকম আতোস্ত
 ৩২৯—তিন শ্রেণীর রঙ্গমঞ্চ ৩২৯—রঙ্গমঞ্চের দীর্ঘতা ৩২৯—রঙ্গমঞ্চ সম্বন্ধে অভিনবগুপ্ত ৩২৯—
 ৩৩০—নাট্যমণ্ডপের পরিমাণ ৩৩০—রঙ্গশীর্ষ ও নেপথ্যাগৃহ ৩৩১—প্রেক্ষাগৃহ ৩৩১—রঙ্গমণ্ডপ সম্বন্ধে
 মানকাদ ৩৩১—৩৩২—চতুরঙ্গাদির ভেদ ৩৩২—নাট্যমণ্ডপের প্রমাণ-পরিচয় ৩২০—৩৩৩—নাটকের
 জন্তু পাঁচ রকম ভূমি ৩৩৩—চারটি স্তম্ভ (আসনের জন্তু) ৩৩৩—দর্শকদের আসন ৩৩৪—
 রঙ্গশীর্ষের সজ্জা ৩৩৪—ভাণ্ডাবাজ-বিস্তাস ৩৩৫—পাশ্চাত্য অভিনয়মঞ্চ ও মানবীয় ফাণ্ডমেন ৩৩৫—

বিষয়

পৃষ্ঠা

অরেঞ্জের থিয়েটার ৩৩৫—রোমের ফ্লেবিয়ান-গ্র্যাম্পি-থিয়েটার ৩৩৫—বিভাব, অনুভাব প্রভৃতি ৩৩৫-৩৩৬—রস কি পদার্থ ৩৩৬—মূলরস ও অনুকৃতি-রস ৩৩৬-৩৩৭—রস, তার বর্ণ ও অধিদেবতা ৩৩৭—জাতিরাগের রস ৩৩৭-৩৩৮—শৃঙ্গারাজি আটটি রস ও ভাবাদি ৩৩৮-৩৩৯—নাট্যশাস্ত্রে ভাব ৩৪০—শিল্পীদের ওপর নিষেধবিধি ৩৪১-৩৪২

॥ স্বাতি ॥

ইন্দ্রধ্বজ-মহোৎসব ও স্বাতি ৩৪৩—মুদঙ্গ, পণব ও স্বাতি ৩৪৩-৩৪৪

॥ কোহল ॥

কোহলের অভ্যুদয়-কাল ৩৪৪—কলিনাথ ও কোহল ৩৪৫-৩৪৬—সঙ্গীতমেকর ও কোহল ৩৪৭—পূর্বরঙ্গ ৩৪৯—শ্রুতি ও কোহল ৩৪৯—স্বরের অভিযুক্তি ৩৫০-৩৫০—কোহল ও মুহূর্না ৩৫১—অলংকার ৩৫১-৩৫২

॥ শাণ্ডিল্য ॥

‘তিলক’-টীকায় শাণ্ডিল্য ৩৫২—জাতিরাগ ও শাণ্ডিল্য ৩৫২-৩৫৩

॥ বিশ্বাখিল ও বিশ্বাবসু ॥

বিশ্বাবসুর অভ্যুদয়-কাল ৩৫৩—স্বর ও শ্রুতি সম্বন্ধে ৩৫৩

॥ শাহুর্ল ॥

শাহুর্লের অবদান শাহুর্লী ৩৫৫—নিবাদবর্তী ৩৫৫—সঙ্গীতমেকর বক্তা শাহুর্ল ৩৫৫—শাহুর্লের মতে দীপ্তাদি শ্রুতি (?) ৩৫৬—শাহুর্লের অভ্যুদয়-কাল ৩৫৬—রঘুনাথ ও জাতি-শ্রুতি ৩৫৬-৩৫৭—শাহুর্দেব ও জাতি-শ্রুতি নির্ণয় ৩৫৮

॥ দত্তিল ॥

দত্তিল ও ভরত ৩৫৮—দত্তিল ও ‘দত্তিলম্’ গ্রন্থ ৩৫৯—গান্ধর্ব বা অবধান ৩৬০—শ্রুতি ও ধ্বনি ৩৬০—স্বরমণ্ডল ৩৬১—দত্তিল ও বিকৃত স্বর ৩৬২—অংশ বা বাদী ৩৬২—মূহূর্না ৩৬২—ঘস্ত্রমায়ী তাল ৩৬৩—তান ৩৬৪—কলা ৩০৪—আবাপাদির লক্ষণ ৩৬৪—মঙ্গলকাণ্ড গীত ৩৬৪—দত্তিল ও মাগধী প্রভৃতি চার গীতি ৩৬৫

॥ যান্ত্রিক ॥

যান্ত্রিকের অভ্যুদয়-কাল ৩৬৬—‘সর্বাঙ্গমসংহিতা’ ও যান্ত্রিক ৩৬৭—পঞ্চগীতি ৩৬৮—ভাবানাগ ও যান্ত্রিক ৩৬৮-৩৬৯—বেহটমুখী ও রাগ ৩৬৯—বিভিন্ন ভাবানাগের নাম ৩৭০

॥ তুঘুর ॥

তুঘুর কে ৩৭০—তুঘুর ও ধ্বনি ৩৭১—চারিশ্রেণীর বাত ৩৭১—‘তুঘুর’ শব্দের অর্থ ৩৭২—তুঘুর নাটক ও পণ্ডিত লোচন ৩৭৩—তুঘুর অভ্যাস-কাল ৩৭৪—সঙ্গীত-দামোদর ও তুঘুরনাটক’ ৩৭৪-৩৭৪

॥ নন্দিকেশ্বর ॥

নন্দিকেশ্বরের অভ্যাস-কাল ৩৭৫—বারোটি মুর্ছনা ৩৭৬—‘ভরতার্চল্লিকা’ ৩৭৭—‘তাললক্ষণ’ ৩৭৭—নন্দিকেশ্বর ও ঋষি তত্ত্ব ৩৭৮—অভিনবগুপ্ত ও নন্দিমত ৩৭৯—বাৎসায়ন ও নন্দিকেশ্বর ৩৭৯—সঙ্গীতলোক ও নন্দি ৩৮০—আঙ্গিকাদি অভিনয় ৩৮১—‘নন্দীরসংহিতা’ ৩৮২—নাট্য, নৃত্য ও নৃত্য ৩৮২-৩৮৩—তাণ্ডব ও লাশ ৩৮৩—তাণ্ডব ও লাশের রূপভেদ ৩৮৪—নন্দিকেশ্বরের মতে কুন্তপবিত্তাস ৩৮৪—নন্দিকেশ্বরের মতে অভিনয়ের রূপভেদ ৩৮৫—বিভিন্ন চারী ৩৮৫—স্বয়ংবিবরণকারের সময় ৩৮৭-৩৮৮—রুদ্রডমরুদ্রবহুবিবরণে সঙ্গীত ৩৮৯—মুর্ছনা ৩৯০—তান ৩৯১

পঞ্চম পরিচ্ছেদ •

॥ গুপ্ত ও তার পরবর্তী যুগ ॥

...

৩৯২—৪৪৯

(খ্রীষ্টীয় ৩২০—৬০০ শতাব্দী)

শ্রীগুপ্ত ও ঘটোৎকচগুপ্ত ৩৯২—মহারাজাধিরাজ চন্দ্রগুপ্ত ৩৯৩—বীণাবাদ্যরত সমুদ্রগুপ্ত ৩৯০—৩৯৫—মহারাজ চন্দ্রগুপ্তের সময়ে বিভিন্ন জাতি ৩৯৬—চন্দ্রগুপ্তের সময়ে সঙ্গীত ও অভিনয় ৩৯৭-৩৯৮

॥ মহাকবি কালিদাস ও সঙ্গীত ॥

মহাকবির অভ্যাস-কাল ৩৯৮—তার গ্রন্থাবলী ৩৯৯—কালিদাসের গ্রন্থে ‘সঙ্গীত’ শব্দ ৪০০—চিশিঞ্জের বর্ণনা ৪০০—মুর্ছনা ৪০০—গন্ধর্ব ও গান্ধারমুর্ছনা ৪০১—গীতমঙ্গল ও তার অনুসঙ্গী রাগ ৪০১-৪০২—মঙ্গলাচরণ-গীতি ৪০৩—চর্চরীগীতি ৪০৩-৪০৪—চর্চাপ্রবন্ধ ৪০৪—ধবলপ্রবন্ধ ৪০৪—মঙ্গলপ্রবন্ধ ৪০৪-৪০৫—কৈশিক-গ্রামরাগ ৪০৫-৪০৬—বোটিরাগ ৪০৬—বাক্সালাদেশে মঙ্গলগান ৪০৬-৪০৭—পঞ্চালিকাপ্রবন্ধ ৪০৮—বিক্রমোর্বশী-নাটকে প্রবন্ধগান ও নৃত্য ৪০৮-৪১০—দ্বিপদিকা ৪১০—খণ্ডধারা ৪১০—দ্বিপদিকার রূপভেদ ৪১০—ককুভরাগ ও কালিদাস ৪১১—খড়্ধরাগ (গ্রামরাগ) ৪১১—নন্দাবর্ত-নৃত্য ৪১২—অর্ধদ্বিচতুরশ্রক (নৃত্য) ৪১২—বেণু, বীণা ও কালিদাস ৪১২-৪১৩—বরকী (বীণা) ৪১৩—আঙ্গিকাদি অভিনয় ৪১৩—উপগান ও চতুষ্পদ ৪১৪—ছালিকাগান ৪১৪-৪১৫—চতুষ্পদ-নাটক ৪১৫—মালবিকার নর্তকীগণ ৪১৫-৪১৬—ঋতু অনুসারে গান ৪১৭—রাগ ও সার্থকতা ৪১৮—প্রাণেশিকী প্রভৃতি নাট্যগীতি ৪১৯—গীতরাগ ৪১৯—সারঙ্গরাগ (?) ৪১৯-৪২০

॥ শূজকের মুচ্ছকটিকে সঙ্গীত ॥

শূজকের অভ্যাস-কাল ৪২১—চাকরন্ত রেভিলের গান ৪২১—মুচ্ছকটিকে 'রাগ' ৪২১—
বাক্যসমূহ ৪২২

॥ পঞ্চভয়ে সঙ্গীত ॥

পঞ্চভয়ের রচনা-কাল ৪২২—শান্তরসের বিকাশ-কাল ৪২৩—কথাসাহিত্যের বিভিন্ন সংস্করণ
৪২৩—পঞ্চভয়ে সঙ্গীতের উপাদান ৪২৪—গ্রাম ও মুর্না ৪২৪-৪২৬—মাত্রা ৪২৬—লয় ৪২৬—
স্থান ৪২৬—যতি ৪২৬—নব রস ৪২৬—ভাব কি বস্তু ৪২৬-৪২৭—বিভাব ৪২৭—বিশুদ্ধতা-
উল্লিখিত রাগসংখ্যা ৪২৭-৪২৮—কুমারগুপ্ত ও অথমেধবজ ৪২৯—রাজপ্রাসাদ ও নাট্যগৃহ
৪২৯—দ্রাক্ষগুপ্ত ৪২৯—গুপ্তরাজাদের সময়ে বিভিন্ন দেশ ও জাতি ৪২৯-৪৩০

॥ মতঙ্গ ও বৃহদ্দেশী ॥

মতঙ্গের অভ্যাস-কাল ৪৩০-৪৩১—মতঙ্গ ও নাদতত্ত্ব ৪৩২—নাদ, বিন্দু ও কলা ৪৩৩—যুক্ত ও
অযুক্ত ধ্বনি ৪৩৩—শ্রুতি সম্বন্ধে মতঙ্গ ৪৩৪—বাণীর মাধ্যমে শ্রুতি-নির্গম ৪৩৪—শ্রুতি ৬৬টি
৪৩৪-৪৩৫—বাদী, সংবাদী প্রভৃতি ৪.৫-৪৩৬—গ্রাম ৪৩৬—শুদ্ধ ও বিকৃত স্বর ৪৩৭—মূর্না ও
তানের প্রার্থকা ৪৩৭—বজ্রনামীয় তান ৪৩৭-৪৩৮—বর্ণ ও তার অর্থ ৪৩৮—মাগধী প্রভৃতি গীতি
৪৩৮—শুদ্ধ ও বিকৃত জাতি (রাগ) ৪৩৮—'জাতি' বলতে কি বোঝায় ৪৩৯—গ্রহ ও অংশের
প্রার্থকা ৪৩৯-৪৪০—'রাগ'-শব্দের ব্যুৎপত্তি ৪৪০—দেশীরাগ ৪৪২-৪৪৩—দেশীপ্রবন্ধ ৪৪৪—
জুগাশক্তি ও কীৰ্ত্তির ৪৪৪—কীৰ্ত্তির সম্বন্ধে অভিনবগুপ্ত ও কলিনাথ ৪৪৫—শিল্পধিকারম্ ও
সঙ্গীত ৪৪৬—শিল্পধিকারমের রচনা-কাল ৪৪৬—শিল্পধিকারমে শ্রুতি-সমীক্ষণ ৪৪৬—তামিল
শুদ্ধ-মেলকর্তা ৪৪৬—আলপ্তি (আলপ্তি) ৪৪৬-৪৪৭—পার্শ্বদেব ও আলপ্তি ৪৪৭—অচ্চু ও
পরণাই ৪৪৭—আলপ্তির রূপভেদ ৪৪৭—ইশই ও পণ ৪৪৭—অড়তানাদি ক্রিয়া ৪৪৭—
তিবাকরমে সঙ্গীত ৪৪৭—পণ ও তিরম্ ৪৪৭—পরিপাদলে সঙ্গীত ৪৪৮—আচার্য মাতৃগুপ্ত
৪৪৮—মাতৃগুপ্তের অভ্যাস-কাল ৪৪৮—কাশ্মীররাজ মাতৃগুপ্ত ও সঙ্গীতাচার্য মাতৃগুপ্ত ৪৪৯

ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ

॥ মধ্য ও পূর্ব-এশিয়ায় ভারতীয় সঙ্গীত ॥ ... ৪৫০—৪৫৬

চীন ও ভারতের যোগসূত্র ৪৫০—কুমারজীব ৪৫০-৪৫১—বিভিন্ন বৌদ্ধশ্রমণদের চীনদেশে গমন
৪৫১—টকদেশ ও টকরাগ ৪৫১—কুচীর ভারতীয় শিল্পী ৪৫২—চীনযাত্রী ভারতীয় শিল্পীদের
পোষাকপরিচ্ছদ ৪৫২—মুজীব ৪৫২—সুর আরেল ষ্টাইন ও থোটারনের ধ্বংসস্থাপ ৪৫৩—
পরিব্রাজক ফা-হিয়েন ৪৫৩—ধ্বংসস্থাপ থেকে প্রাপ্ত গীটারবাত (বীণা?) ৪৫৩-৪৫৪—মধ্য-এশিয়া,
কাউন্স ও পূর্ব-ইরানের ধ্বংসস্থাপে প্রাপ্ত সঙ্গীত-উপাদান ৪৫৪-৪৫৫—চীনাবৈদী সম্রাট ও নর্ত্তকী
৪৫৫—ইন্দোচীনের দেশগুলির সঙ্গে ভারতবর্ষের সংস্কৃতিক সম্বন্ধ ৪৫৬

সপ্তম পরিচ্ছেদ

॥ শুণ্ডযুগ ও পুরাণসাহিত্যে সঙ্গীত ॥ ... ৪৫৭—৪৮৪

‘পুরাণ’-শব্দের অর্থ ও সার্থকতা ৪৫৭—ইতিহাস ও ইতিবৃত্তে পার্থক্য ৪৫৭—পুরাণের পঞ্চলক্ষণ ৪৫৯—পুরাণের রচয়িতা ব্যাস (?) ৪৬০—পুরাণগুলিতে ব্রাহ্মণ্যপ্রভাব ৪৬০—৪৬১—পুরাণে বিভিন্ন বংশের উল্লেখ ৪৬১—গান্ধার ও গন্ধর্বজাতি ৪৬১—পুরাণ এবং শংকরাচার্য, রামানুজ ও আলবেরুণী ৪৬২—কয়েকটি পুরাণের কাল-নির্ণয় ৪৬২-৪৬৩

॥ মার্কণ্ডেয়পুরাণে সঙ্গীত ॥

মার্কণ্ডেয়পুরাণের রচনা-কাল ৪৬৩-৪৬৪—বাণভট্টের চণ্ডীশতক ও দেবীমাহাত্ম্য ৪৬৪—গ্রন্থকার ও সঙ্গীতশাস্ত্রী ব্যাস এক ব্যক্তি কিনা ৪৬৫-৪৬৬—নারদ ও অম্বরগণ ৪৬৬—নর্তকীর গুণাগুণ-বিচার ৪৬৬—দেবী সরস্বতী ৪৬৭—নাগরাজ ও কঞ্চল ৪৬৮—অথতরের বর লাভ ৪৬৯—মার্কণ্ডেয়পুরাণে সঙ্গীতের উপাদান ৪৬৯-৪৭০—পুরাণে সাত গ্রাম (রাগ) ৪৭০-৪৭১—রাগগীতি ৪৭১—দুই পদ ৪৭১—তিন লয় ৪৭১—তিন যতি ৪৭১—চার তাল ৪৭১—গান্ধারের রূপ ৪৭২—পুরাণের যুগে নৃত্যচর্চা ৪৭২-৪৭৩

॥ বায়ুপুরাণে সঙ্গীত ॥

বায়ুপুরাণের অভ্যুদয়-কাল ৪৭৪-৪৭৪—বায়ুপুরাণে সঙ্গীতের সূত্রপাত ৪৭৪—স্বরমণ্ডল ৪৭৪—একশটি মুহূর্না ৪৭৫-৪৭৬—গান্ধারগ্রামের মুহূর্না ৪৭৬-৪৭৭—যজ্ঞতান ৪৭৭—যজ্ঞগ্রামের মুহূর্না ৪৭৮—নারদাশিষ্য ও সঙ্গীত-মকরন্দে গান্ধার-মুহূর্না ৪৭৯—মুহূর্নাগুলির নামের সার্থকতা ৪৮০—বায়ুপুরাণে তিনগত গীতালঙ্কার ৪৮১—বর্ণ ৪৮১-৪৮২—বিলম্বর ৪৮২—বায়ুপুরাণে বহির্গীত ৪৮২-৪৮৩—মন্ত্রক ৪৮৩—সংস্কৃতির অগ্রগতি ৪৮৩-৪৮৪

৮ । ॥ পরিশিষ্ট ॥

...

...

৪৮৫—৪৯৫

বায়ুপুরাণে সঙ্গীতাংশ (সংস্কৃতমূল্য) ৪৮৫-৪৯১—ভাবার্থমুখান ৪৯১-৪৯৫

৯ । ॥ শব্দসূচী ॥

..

...

৪৯৭

১০ । গ্রন্থপঞ্জী (Bibliography)

...

৫০২

১১ । ॥ চিত্র-পরিচয় ॥

...

৫১৩—৫২৮

সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

(উত্তর ভাগ)

॥ পূর্বানুস্মৃতি ॥

॥ বৈদিক যুগ ॥

(৩০০০—৬০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ)

ভারতীয় সঙ্গীতের জয়যাত্রা ঠিক কবে থেকে আরম্ভ হয়েছে তা নির্ণয় করা অতীব দুরূহ। তবে সুপ্রাচীন সিন্ধু-উপত্যকা তথা মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার ধ্বংসস্তুপ থেকে যে সব সঙ্গীতের উপাদান পাওয়া গেছে তা থেকে অনুমান করা যায় তখনকার সভ্য সমাজবাসীদের মধ্যে চারুকলা সঙ্গীতের চেতনা জাগ্রত ছিল; নৃত্য, গীত ও বাজের তারা যথেষ্ট অহুরাগী ছিল। প্রাঐত্বিক তথা প্রাগৈতিহাসিক সিন্ধু-উপত্যকার বয়স খৃষ্টপূর্ব ৩০০০—২৫০০। ইংরাজী ১৯২২ খৃষ্টাব্দে প্রত্নতাত্ত্বিক রাখালদাস বন্দ্যোপাধ্যায় সিন্ধু-উপত্যকার ধ্বংসস্তুপ আবিষ্কার করেন। ১৯২২ থেকে ১৯২৩ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত খনন ও আবিষ্কারের কাজ চলতে থাকে। শ্রী জন মার্শাল, রায়-বাহাদুর দয়্যারাম সাহানী, আর্নেস্ট ম্যাকে, রায়-বাহাদুর ননীগোপাল মজুমদার, রায়-বাহাদুর রমাপ্রসাদ চন্দ, রায়-বাহাদুর দীক্ষিত ও আরো অনেক বিচক্ষণ ঐতিহাসিক ও প্রত্নতাত্ত্বিক মহেঞ্জোদড়ো, হরপ্পা, বুকর বা চহুদড়োর ধ্বংসস্তুপ থেকে প্রাগৈতিহাসিক ভারতীয় সভ্যতার বিচিত্র উপাদান আবিষ্কারে সহায়তা করেছেন। সঙ্গীতের উপাদানও কম পাওয়া যায় নি। পূর্বেই আলোচনা করা হ'য়েছে, সাতটি ছিদ্রযুক্ত একটি বাঁশী পাওয়া গেছে—যা নিঃসন্দেহে প্রমাণ করে যে সাতস্বরের বিকাশ তখন হয়েছে ও প্রাগৈতিহাসিক গানে সাতটি স্বরের ব্যবহার হ'ত। তদ্বীযুক্ত কয়েকটি বীণা (যে বীণার আকার বা অবয়ব অনেকটা আজকালকার রবাব বা স্বরোদের মতো দেখতে), মৃদঙ্গাদি চামড়ার বাতায়ন্ত্র, খঞ্জনী বা করতাল, একটি ব্রোঞ্জের নৃত্যশীলা নারীর ও একটি নৃত্যরত নর্তকের ভগ্নমূর্তি পাওয়া গেছে। প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য ঐতিহাসিক ও মনীষীরা বাতায়ন্ত্রগুলির উল্লেখ ক'রে স্বীকার করেছেন সেই স্বদ্র

অতীত প্রাগৈতিহাসিক ভারতীয় সমাজে সঙ্গীতের অস্থানীয় অব্যাহত ছিল। মাননীয় ইয়ার্ট পিগট স্বপ্রাক্টন ভারতীয় সভ্যতার নিদর্শন দেখে বিস্মিত ও চমৎকৃত হয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন : আর্ঘ-সঙ্গীতের চাক্ষুষ নিদর্শন আমরা পাই সিন্ধু-সভ্যতায়। নৃত্যের সঙ্গে করতালের সহযোগ থাকত। এঁছাড়া ছিল মৃদঙ্গ, বেণু বা বাঁশী, তন্ত্রীযুক্ত বীণাজাতীয় বাতায়ন, হার্প বা লায়ার তথা রবাব-জাতীয় বাতায়ন, তাতে লীলায়িত হ'ত সাতটি স্বর।^১ রায়-বাহাদুর দীক্ষিত বলেছেন : নৃত্য ছাড়া কঠ-সঙ্গীতেরও যে অস্থানীয় হ'ত সিন্ধু-উপত্যকার অধিবাসীদের ভেতর তা বেশ বোঝা যায়। তন্ত্রীযুক্ত বীণাদি ও চামড়ায় তৈরী মৃদঙ্গ-জাতীয় বাতায়ন ছিলই। গান ও নাচের সঙ্গে তাল ও লয় রক্ষা করত বাতায়নগুলি। ধ্বংসস্তূপ থেকে আবিষ্কৃত একটি মূর্তির গলায় একধরনের মৃদঙ্গ দেখা যায়। তাছাড়া দুটি শীলমোহরে আধুনিক ধরনের মৃদঙ্গের নিদর্শন পাওয়া যায়। সেই মৃদঙ্গের দুটি দিকই (মুখ) চামড়া দিয়ে ঢাকা থাকত। কোন কোন শীলমোহরে অপরিণত আকারের হ'লেও অনেকটা বর্তমান কালের বীণার মতো এক প্রকার তন্ত্রীযুক্ত বাতায়নের সন্ধান পাওয়া যায়। করতাল-জাতীয় যুগল-বাতায়নের প্রমাণও পাওয়া গেছে।^২ ডাঃ লক্ষণ-স্বরূপ উল্লেখ করেছেন : একটি শীলমোহরে স্পষ্টভাবে নৃত্যের প্রতিচ্ছবি খোদাই করা আছে। একজন বাদক একটি মৃদঙ্গ বাজাচ্ছে, আর অগ্র সকলে সেই মৃদঙ্গ-বাতায়নের তালে তালে নৃত্য করছে। হরপ্পার একটি শীলমোহরে পাওয়া গেছে—একটি বাঘের পাশে দাঁড়িয়ে একজন মৃদঙ্গ বাজাচ্ছে। আর একটি শীলমোহরে আছে একটি নৃত্যশীলা নারীমূর্তি। আর একটিতে দেখা যায় একজন পুরুষের গলায় একটি মৃদঙ্গ ঝোলানো আছে।^৩ রায়-বাহাদুর দয়ারাম সাহানী হরপ্পার ধ্বংসস্তূপ থেকে একটি ব্রোঞ্জের নারীমূর্তি আবিষ্কার করেছেন। নারীমূর্তি ভগ্ন। তার হাতে সারি সারি বড় বড় অলংকার (বালা) পরানো। নারী নৃত্যশীলা। শ্রবণ জন মার্শাল, অর্নেস্ট ম্যাক-গ্রুম প্রত্নতাত্ত্বিকেরা নারী-মূর্তিটিকে আদিম অধিবাসীদের শ্রেণীভুক্ত বলেন, কেননা মূর্তিটি দেখতে দক্ষিণ-বেলুচিস্তানের অধিবাসীদের মতো। নারীর বেশভূষা ও কেশ-পারিপাট্যও অনেকটা

১। Vide *Prehistoric India* (1950), p. 270.

২। Vide *Prehistoric Civilization of the Indus Valley* (Madras, 1939), p. 30.

৩। *The Rigveda and Mohenjo-daro* (published in *Indian Culture*, Vol. IV, Octo., 1937, No. 2, p. 153).

অনার্যোচিত। কিন্তু ব্রোঞ্জমূর্তিটিতে শিল্প-চাতুর্ঘ্যের নিদর্শন পাওয়া যায়। নৃত্যছন্দ ও মূর্তিটিতে সবল ও প্রাণবান। তাঃ লক্ষণস্বরূপ ঐ নারীমূর্তি ছাড়া আর একটি নটমূর্তিরও পরিচয় দিয়েছেন। তাঃ রাধাকুমুদ মুখোপাধ্যায় ও তাঃ নরেন্দ্রনাথ লাহা গাঢ় পাংশুবর্ণ একটি পাথরের নটমূর্তির উল্লেখ করেছেন। নর্তক ডান পায়ের ওপর ভর দিয়ে দাঁড়িয়ে আছে, আর বাম পা সামনের দিকে উৎক্ষিপ্ত। কটিবন্ধ থেকে দেহের উপরিভাগ বামদিকে হেলানো ও দুটি হাত একই দিকে প্রসারিত। মূর্তির ভঙ্গি ছন্দায়িত ও যেন জীবন্ত। মনে হয় মূর্তিটিতে তিনটি মুখ বা মস্তক ছিল। যৌবনোজ্জ্বল শিব-নটরাজের প্রতিচ্ছবিই তাতে স্থম্পষ্ট।*

খৃষ্টপূর্ব ২৫০০ বা ২০০০ অব্দে পাই ঋগ্বেদিক সভ্যতার নিদর্শন। অবশ্য কেহ কেহ ঋগ্বেদিক সভ্যতার কাল নির্ণয় করেন খৃষ্টপূর্ব ১৫০০ থেকে ১০০০ অব্দ। ঋক্গুলিতে স্বর (প্রথমাদি বৈদিক স্বর) সংযোগ ক'রে গান করা হ'ত। গানের উপযোগী ঋক্গুলিকে নিয়েই সামবেদ রূপায়িত। ঋগ্বেদের দশটি মণ্ডল বা অধ্যায়। প্রতিটি মণ্ডলে অনেকগুলি ক'রে সৃক্তের সমাবেশ আছে ও সর্বমুদ্র ১০২৮টি সৃক্ত দশটি মণ্ডলে স্থান পেয়েছে। মন্ত্রদ্রষ্টা ঋষিরাই ঐ সকল ঋকের রচয়িতা। অগ্নি, ইন্দ্র, বায়ু, বরুণ, সোম, বিশ্বাগিত্র, বায়দেব, অত্রি, ভরবাজ, বশিষ্ঠ প্রভৃতি দেবতা ও ঋষিদের প্রশংসাসূচক মন্ত্রই আসলে 'ঋক'। অষ্টম মণ্ডলে ৯২টি সৃক্ত আছে। এ' মণ্ডলটিকে বিশেষভাবে 'প্রগাথ' বলা হয়। প্রকৃষ্টরূপে সৃক্ত বা মন্ত্রগুলি গান করা হয় বলেই প্রগাথ বা প্রগাথা। কথ ও অঙ্গিরাবংশের গায়কদের উদ্দেশ্যে এই সৃক্ত বা গানগুলি রচিত। স্মৃতরাং প্রগাথা তথা গাথা গানই। বৈদিক সাহিত্যের অনেক জায়গায় গান অর্থে গাথা শব্দ ব্যবহৃত হয়েছে। ঋগ্বেদের নবম মণ্ডলটিতে ১১৪টি সৃক্ত আছে। সেগুলি সোম-দেবতার উদ্দেশ্যে রচিত। সোমলতা থেকে সোমরস আহরণ করার সময় সৃক্তগুলি বৈদিক স্বরযোগে গান করা হ'ত। পরিশুদ্ধ সোমরসের নাম 'পবমান'। সোমরসের অধিপতি সোমদেব বা চন্দ্রদেবতা। সোম-পবমান বা সোমদেবতার উদ্দেশ্যেই প্রগাথা গান করা হ'ত। এই গানও বৈদিক যুগের গান তথা সামগান।

স্বরযুক্ত ঋক বা সামের সমষ্টিই সামবেদ। সামবেদ বা সাম-সংহিতা মোটামুটি দু'ভাগে বিভক্ত। (১) প্রথম ও ছোট ভাগটির নাম 'আর্চিক'। অধ্যাপক

*। (ক) *Hindu Civilization* (2nd ed., 1950), p. 19 and (খ) *Mohenjo-daro and the Indus Valley Civilization* (in *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1932, p. 143).

হুইট্‌নী বলেছেন ৫৮৫টি আর্চিকের সমষ্টি প্রথম ভাগে আছে। তাদের মধ্যে ৫৩৯টি আর্চিক বা ঋক ঋগ্বেদ থেকে নেওয়া। (২) সামবেদের দ্বিতীয় ভাগের নাম 'স্তোত্রিক'। 'স্তোত্র' অর্থে প্রশংসা করা, অর্থাৎ দেবতা ও ঋষিদের উদ্দেশ্যে প্রশংসাসূচক গানই স্তোত্র। এ' ভাগটিতে ১২২৩টি সূক্ত আছে। এদের মধ্যে ৭২৪টি সূক্ত ঋগ্বেদেই পাওয়া যায়। স্তোত্রিকের কতকগুলি আবার আর্চিকের অন্তর্ভুক্ত। অনেকের মতে চার হাজার কেন, আট হাজার পর্বন্ত সামের সমাবেশ সামবেদে আছে ও সেগুলি পুরোপুরি ঋকসংহিতা থেকেই নেওয়া। আউষ সংস্করণ সামবেদে পুনরাবৃত্তি নিয়ে প্রায় ১৬০০টি মন্ত্রের সমাবেশ দেখা যায়; আর তাদের মধ্যে মাত্র ২০টি সাম ঋক-সংহিতার অন্তর্গত।

সামবেদকে আনুষ্ঠানিক বা যজ্ঞীয়-সংহিতাও বলা হয়। আগেই বলা হয়েছে সাম অর্থে স্বরযুক্ত ঋক। একই সাম বিভিন্ন সূক্ত বা মন্ত্রগুলির ওপর প্রয়োগ করে অথবা ভিন্ন ভিন্ন সাম একই মন্ত্রকে নিয়ে গান করা হ'ত। যে মন্ত্রগুলির ওপর সাম গাওয়া হ'ত তাদের 'যোনি' বা গানের কারণ তথা মূলগান বলা হয়। আর্চিক বা সামবেদে প্রায় ৫৮৫টি যোনির সমাবেশ থাকে। পূর্বার্চিক, আরণ্যক-সংহিতা ও উত্তরার্চিক এই তিনটি গান-ভাগকে নিয়ে সামবেদের কলেবর তথা পাঠভাগ পরিপুষ্ট। গ্রাম্যগেয় বা গ্রাম্যেগেয়, অরণ্যগেয় বা অরণ্যেগেয়, উহু ও উহু এই চারটি গানভাগকে নিয়ে সামবেদের গাথা, গান বা সঙ্গীতাংশ রচিত।

পূর্বার্চিক কেবল গানের যোনি তথা মূলমন্ত্রের সমষ্টি। এক একটি যোনিকে নিয়ে এক একটি সামের রূপ সৃষ্টি হয়। পূর্বার্চিকের সামগুলি গ্রাম্যেগেয় ও অরণ্যেগেয় এ' দুটি গানগ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত। পূর্বার্চিকের মন্ত্র, যোনি বা মূলগানকে প্রধান তিনভাগে বা কাণ্ডে ভাগ করা হয়েছে :

(১) ১— ১১৪টি যোনি অগ্নিদেবতার উদ্দেশ্যে উৎসৃষ্ট,

(২) ১১৫—৪৬৬টি " ইন্দ্র " " "

(৩) ৪৬৭—৫৮৫টি " সোম-পবমানের " "

এ' তিনটি ভাগ বা কাণ্ডকে তাই বলা হয়েছে আগ্নেয়কাণ্ড, ঐন্দ্রকাণ্ড ও পবমান-কাণ্ড।^১ কাণ্ডের অন্তর্গত যোনিগুলিই মূলগান। এই স্বরযুক্ত ঋকগুলিকে নিয়ে অসংখ্য সামগান সৃষ্টি হয়েছে ও বিচিত্রভাবে তাদের গান করা হয়। তাই আচার্য সায়ন বলেছেন 'সহস্রং গীতৃপায়াঃ'।

উত্তরাটিক প্রধানত ত্রিখন্ড বা দ্বিখন্ড (তিনটি বা দুটি খন্ড) নিয়ে রচিত । দ্বিখন্ড বা দুটি খন্ডের সমষ্টিকে বলা হয় ‘প্রগাথ’ । সাধারণত উত্তরাটিকের প্রথম মন্ত্রের ত্রিখন্ড পূর্বাটিকের যে কোন একটি ষোনির বা মূলগানের অন্তর্ভুক্ত দেখা যায়, আর যে পূর্বাটিকের নির্দিষ্ট একটি ষোনিতে যে স্বর বা স্বরসমষ্টি থাকে তাকেই উত্তরাটিকের অন্তর্ভুক্ত ত্রিখন্ডের অস্থায়ী গান করা হয় । কোন গানেই কোন মন্ত্র বা মূলগানের (ষোনির) আসল রূপ অবিকৃতভাবে থাকে না, কিছু-না-কিছু তার পরিবর্তন হয়ই । কাজেই কোন্ মন্ত্র বা ষোনি কোন্ স্বরে তথা স্বরসমষ্টিতে গান করা হবে তা সঠিকভাবে বলা যায় না । তবে তা ঠিক করা হয় উহগানের ধরণ বা পদ্ধতি থেকে, অর্থাৎ উত্তরাটিকের ত্রিখন্ড-সম্বন্ধিত সামগান আসলে কি আকারের বা কি রকমের হওয়া উচিত তা নির্ধারণ করা হয় উহগানের প্রকৃতি ও উদ্দেশ্য দেখে, আর তা থেকেই গ্রামেগেয়গানের স্বর বা স্বরসম্বাদ বাগ-যজ্ঞের উদ্দেশ্যে কি রকমের হবে তা নির্ণয় করা হ’ত । উহগানের স্বর বা স্বর-প্রকৃতি আবার আদৌ আরণ্য বা অরণ্যেগেয়গানের স্বর বা স্বর-সমষ্টির অস্থায়ী ছিল না ।

গ্রামেগেয়গানকে ‘গেয়’ বা ‘ষোনিগান’-ও বলা হ’ত, কেননা উহ ও উহগানের (রহস্তগানের) মূলমন্ত্র বা ষোনি গ্রামেগেয়গান থেকেই সৃষ্টি হ’ত । একে ‘বেয়গান’ বা ‘বেগান-দ্বিতীয়’-ও বলা হ’ত, কেননা আরণ্যগান বা অরণ্যেগেয়গানের পরই এ’ গান শেখানো ও গাওয়া হ’ত । অরণ্যেগেয়গান অরণ্যবাসী ঋত্বিক ও সামগদের জন্ত নির্বাচিত ছিল । আত্মীয়িক ছিল তার প্রয়োগ ও পদ্ধতি, তারই জন্ত একে ‘রহস্তগান’-ও বলা হ’ত । উপনিষৎ যেমন বিচারশীল ও নিরুক্তিকামী অরণ্যচারীদের জন্তই প্রথমে নির্দিষ্ট ছিল আর তারই জন্ত তাকে রহস্তবিজ্ঞা বলা হ’ত, অরণ্যেগেয়গানের বেলায়ও তাই । গ্রামেগেয়গান নির্বাচিত ছিল গৃহবাসী, গোষ্ঠি বা সাধারণ শ্রমোৎসাহীদের জন্ত । কিন্তু এ’ দুটি গানই ছিল বৈদিক । অরণ্যেগেয় ও গ্রামেগেয় গানদুটির ভেতর আবার কোনটি প্রাচীন এ’ নিয়ে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য মনোবীদের ভেতর মতবৈধ বড় কম নেই । গ্রামেগেয়গান উন্নত সভ্য-সমাজের ও বিশেষ ক’রে সৌরযাগের জন্ত নির্দিষ্ট ছিল বলে একেই অনেকে প্রাচীন বলেন । গ্রামেগেয়গান থেকেই নাকি বৈদিকোত্তর গান্ধর্ব বা মার্গ ও মার্গ থেকে ক্রমশঃ ক্লাসিক্যাল অভিজ্ঞাত দেশীগানের সৃষ্টি হয়েছে ।* অবশ্য এ’নিম্নে মতভেদ যথেষ্ট আছে । তবে

লোকসঙ্গীতির প্রচলন সকল দেশেই আদিম যুগ থেকে আবহমান কাল বর্তমান আছে।

বৈদিক গানই সামগান। সামগানের অবশ্য বিভিন্ন রূপভেদ ছিল। ঋক্, সাম, যজুঃ ও অথর্ব এ' চারটি বেদকেই সংহিতা বলে। অনেকে বৈদিক গ্রন্থে 'ত্রয়ী' শব্দের উল্লেখ থাকায় ঋক্, সাম ও যজুঃ এ' তিনটিকে মাত্র প্রামাণিক বলেন। তাঁদের মতে অথর্ববেদ পরবর্তীকালে তিনটি বেদের পরিশিষ্ট হিসাবে রচিত বা সংকলিত। কিন্তু প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য অধিকাংশ পণ্ডিতদের মতে ঋক্, সাম, যজুঃ ও অথর্ব এ'চারটি বেদই সংহিতা-রূপে প্রামাণ্য।

বৈদিক যুগ বলতে শুধুই ঋকাদি চার বেদের প্রণয়ন বা প্রচলন-কালের পরিধি বা সমষ্টি নয়, উপনিষৎ, আরণ্যক, ব্রাহ্মণ ও সূত্র (কল্প ও গৃহ) সাহিত্যগুলির প্রণয়ন, সংকলন ও প্রচলন-কালকেও গ্রহণ করা হয়। শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলির ভিত্তি বেদ। চতুর্বেদের নিয়ামক ও নির্দেশক বলে তারাও বৈদিক সাহিত্য-গোষ্ঠির অন্তর্ভুক্ত। তাই বৈদিক যুগের পরিধি বা পরিসর ঋগ্বেদ থেকে শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের কাল পর্যন্ত (খৃষ্টপূর্ব ৩০০০—খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী)। বৈদিক গান বা সামগানের প্রচলন পুরোপুরিভাবে এই কাল-ব্যবধানের মধ্যেই ছিল। অবশ্য ব্রাহ্মণ, সূত্র, উপনিষৎ ও শিক্ষা-প্রাতিশাখ্যগুলির রচনাকাল নিয়ে ঐতিহাসিক ও ভাষাতত্ত্ববিদ পণ্ডিতদের মধ্যে মতদ্বৈত আছে।

ঋকাদি চারটি সংহিতার মন্ত্রগুলি কর্মাহুতান তথা যাগ-যজ্ঞাদি ব্যাপারে প্রযুক্ত হ'য়ে ব্রাহ্মণাদি সাহিত্য সৃষ্টি করল। ভাষাতত্ত্বের বিচারের দিক থেকে ঋক্ ও সামবেদের পরই পাই আমরা কৃষ্যযজুর্বেদের মন্ত্রভাগ। অথর্ববেদ সৃষ্টি হবার আগে বৈদিক সাহিত্যের কোঠায় পাই বাজসনেয়ি-সংহিতা, মৈত্রেয়ানী-সংহিতা। এ'সকল সংহিতা ঋক্ ও সামের মন্ত্রভাগগুলিকে নিয়ে শাখা হিসাবে গড়ে উঠেছে। ব্রাহ্মণাদির পর গৃহ ও শ্রৌত সূত্রাদির স্থান। আরণ্যক ও উপনিষদকে বেদের জ্ঞানকাণ্ড বলে। ঋকাদি সংহিতা, ব্রাহ্মণ ও সূত্র-সাহিত্যগুলিতে উল্লিখিত যাগ-যজ্ঞের এবং আরণ্যক ও উপনিষদের উপাসনার সঙ্গে সামগান জড়িত। আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক এই দু'রকমভাবে সামগানের প্রয়োগ ছিল। ভাষ্যকার সায়ণাচার্যের মতে সামবেদেই সামগানের অসংখ্য প্রকাশভঙ্গির উল্লেখ আছে—“সামবেদে সহস্রং গীত্য়াপায়াঃ”। বৈদিকযুগে ‘গান’ বলতে কি বুঝাত তার উদাহরণ দিতে গিয়ে পূর্বমীমাংসাকার জৈমিনি বলেছেন গান একটি আভ্যন্তরিক প্রয়ত্ত্ব বা কার্য। প্রাণবায়ু নাভি থেকে কণ্ঠে চালিত ও আহৃত হ'য়ে

শব্দের সৃষ্টি করে। স্বর রূপায়িত হয় কঠিনে। কঠিই উপায় বা মাধ্যম, আর প্রাণবায়ুই গানের উপযোগী শব্দ তথা নাদ সৃষ্টির কারণ। সামগানে ঋগক্ষর-বিশিষ্ট স্তোভগুলি দেবতা ও ঋষিদের প্রশংসাসূচক মন্ত্র বা স্তোত্র। স্তোভকে পুষ্পও বলা যেতে পারে, কেননা গানের জন্ত ব্যবহৃত ঋগক্ষরগুলি ঋকমন্ত্র-রূপ কাণ্ডে যুক্ত হলে তা কুহ্মিত তথা অলংকৃত বলে গণ্য হ'ত।

প্রথমাদি স্বরযোগে স্তোভ গান করা হ'ত। স্তোভ ছিল তিন রকমের—বর্ণস্তোভ, পদস্তোভ ও বাক্যস্তোভ। বাক্যস্তোভ আবার ন'রকমের, যেমন—আশস্তি, স্তুতি, সংখ্যান, প্রলয়, পরিদেবন, প্রৈষ, অনুবেষণ, সৃষ্টি ও আখ্যান। পদস্তোভ পনেরোটি। স্তোভ বলতে ঋক্ বা পদপাঠের বর্ণদীর্ঘত্ব বোঝায়। যেমন ও, হো, বা। ইয়। ইহ। হবে। যে দেব। অহা ব। ইহি উবা-ই। ইহ ঋধি প্রভৃতি। স্তোভ প্রথম ও দ্বিতীয়থণ্ডে মোট ১২২টি আছে। স্তোভে বৃদ্ধি, গতি, অগতি প্রভৃতির ব্যবহার হয়।

স্তোভে বর্ণের উচ্চারণ হ'ত সোজাহুজি বা বিপরীত ভাবে। যেমন মন্ত্র 'অগ্ন আয়াহী', স্তোভে গান করার সময় তা উচ্চারিত হবে 'ওয়ায়ি'। অনেক সময় গানের সময় অক্ষরের ভিন্ন রকম (বিকৃত) উচ্চারণের মতো বর্ণলোপও হ'ত। গেয়গান, বেয়গান, যোনিগান প্রভৃতির সময় এই নিয়ম মেনে চলা হ'ত। স্তোভের অল্পকরণে খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে ভারত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে নাটকে ব্যবহারের জন্ত বহির্গীতের প্রচলন করেন। যন্ত্রসঙ্গীতকে তিনি বলেছেন 'নির্গীত'। বহির্গীতে তিনি কতকগুলি অর্থহীন বর্ণ বা শব্দেরও সমাবেশ করেছেন। দক্ষিণ-ভারতীয় বা কর্ণাটকী সঙ্গীতেও এ'ধরণের কতকগুলি অর্থহীন শব্দের প্রয়োগ দেখা যায়। এ'গুলি বৈদিক স্তোভেরই প্রতিকৃতি বা অল্পকরণ বলে মনে হয়।

যাগ-যজ্ঞের সময় বিশেষভাবে বেদগান সামগানের রীতি ছিল। যজ্ঞের সময় অগ্নির সামনে যেমন গান করা হ'ত তেমন যজ্ঞশালার বাইরেও গান করার রীতি ছিল। বিশ্বজিৎযাগই তার নিদর্শন। দেবতার উদ্দেশ্যে স্তুতিবাচক সামগানকে 'স্তোত্রিয়' অর্থাৎ স্তুতিনিষ্পাদক বলা হ'ত। গানে একটি বা একটির বেশীও ঋকের সমাবেশ থাকত। স্তোত্রিয়-গানে কথা হিসাবে একটি ঋক্ থাকত। তিনটি ঋক্-যোগে যে গান করার রীতি ছিল তার নাম স্তোত্রিয়। গানে ছন্দ ও লয়ের (সময়ের ব্যবধান) ব্যবহার ছিল। ছন্দ ও লয় এখনকার মতো সম ও বিষম-ভাবের হ'ত। কিন্তু সামগানের রূপ ও প্রকৃতিকে বিশেষভাবে জানতে গেলে বৈদিক যাগ-যজ্ঞ-রূপ কর্মাহুষ্ঠানগুলির প্রকৃতি ও গঠন আমাদের জানা উচিত।

দেবতাদের উদ্দেশ্যে কোন দ্রব্য-ত্যাগের নাম যজ্ঞ। তাই দেবতা, দ্রব্য ও ত্যাগ যজ্ঞে অপরিহার্য অঙ্গ। দ্রব্য বলতে বোঝায় হব্য বা আজ্য—যথ। পশুমাংস, সোমলতার রস, ঘৃত, চরু বা পায়সাদি, দুধ, দই, পুরোডাশ বা ঋতি প্রভৃতি। ত্যাগকর্মের নাম আহুতি। কোন একটি কামনা যাগ-যজ্ঞ-কর্মের পেছনে থাকতই—তা সে পরমার্থই হোক, দেশ ও দেশের কল্যাণের জগুই হোক বা নিজের মঙ্গলের জগুই হোক। যার হিতের জগু যাগাহুষ্ঠান হ'ত তার নাম যজ্ঞমান। বড় বড় যজ্ঞে তিন শ্রেণীর যাজক বা ঋত্বিক থাকতেন—ঋগ্বেদী, যজুর্বেদী ও সামবেদী। ঋগ্বেদী-যাজক ঋক্মন্ত্র স্পষ্টভাবে উচ্চৈঃস্বরে ও যজুর্বেদী-যাজক যজুর্মন্ত্র নিম্নস্বরে পাঠ করতেন। সামবেদী সামগান করতেন। হোতার কাজ ছিল ঋক্মন্ত্র পাঠ ক'রে যজ্ঞস্থলে দেবতাকে আহ্বান করা। যিনি অগ্নিমুখে আহুতি দিতেন তাঁকে বলা হ'ত অধ্বর্যু। অধ্বর্যু যজুর্বেদী ঋত্বিক হতেন। সামগানের জগু প্রধান ঋত্বিকের নাম উদ্গাতা। সকল ঋত্বিক বা ব্রাহ্মণের প্রধানের নাম ছিল ব্রহ্মা। অনেকে বলেন তিনি হতেন ত্রিবেদজ্ঞ, আবার অনেকের মতে চতুর্বেদজ্ঞ।

যজ্ঞগুলি সাধারণত স্মার্তকর্ম ও শ্রৌতকর্ম এই দু'ভাগে বিভক্ত ছিল। স্মার্তকর্ম যেমন বৃক্ষপ্রতিষ্ঠা, জলাশয়প্রতিষ্ঠা, বিবাহ, উপনয়ন, ব্যাংসর্গ প্রভৃতি ব্যাপারে যজ্ঞ। এর বিধানশাস্ত্রের নাম গৃহসূত্র। শ্রৌতকর্ম যেমন অগ্নিহোত্র, অগ্নিষ্টোম, অশ্বমেধ, রাজসূয় প্রভৃতি যজ্ঞ। এর বিধানশাস্ত্রের নাম শ্রৌতসূত্র। যজ্ঞে শ্রৌত-অগ্নি-রূপে গার্হপত্য, আহবনীয় ও দক্ষিণাগ্নি স্থাপন করা হ'ত। চতুর্কোণ বেদী তৈরী ক'রে তার তিন দিকে ঐ তিন অগ্নি স্থাপনের বিধি ছিল। বেদীর পশ্চিমে গার্হপত্য, পূর্বদিকে আহবনীয় ও দক্ষিণে দক্ষিণাগ্নি স্থাপিত হ'ত। মাটির বেড়া দিয়ে অগ্নির স্থান নির্মিত হ'ত। গার্হপত্য-অগ্নির স্থান ছিল চতুর্ভুজাকার, আহবনীয়ের বৃত্তাকার ও দক্ষিণাগ্নির অর্ধবৃত্তাকার। স্থানগুলির বিস্তৃতি ছিল এক হাত দীর্ঘ, এক হাত বিস্তৃত। গার্হপত্য-অগ্নি গৃহপতির প্রতিনিধি-রূপে কল্পিত হ'ত। আহবনীয়াগ্নি দেবতাদের ও দক্ষিণাগ্নি ছিল পিতৃগণের উদ্দেশ্যে।

শরীয়াছের পরগাছা-রূপে যে অশ্বখগাছ জন্মাত তাই দিয়ে যজ্ঞের অরণি তৈরী হ'ত। অরণির ঘর্ষণে অগ্নি সৃষ্টি করা হ'ত। এই ঘর্ষণ করায় নাম অগ্নিমন্ধান। অগ্নিমন্ধানের আগে একটি অশ্ব এনে রাখা হ'ত। যজ্ঞমান একটি অরণি ধরে বসতেন ও আর একটি অরণি প্রথমে ধরতেন যজ্ঞমানের পত্নী ও পরে অধ্বর্যু। মাটির খাপরায় গোবরের ঘুঁটেতে অগ্নি গ্রহণ করা হ'ত। যজ্ঞমান

ফুংকার দিয়ে অগ্নি প্রজ্জ্বলিত করতেন। অধ্বয়ু সেই অগ্নিতে যজ্ঞের ক্রান্ত কাষ্ঠ জালিয়ে গার্হপত্য-অগ্নি রাখতেন। ব্রহ্মা বা প্রধান ঋত্বিক সে সময়ে সামগান করতেন। গার্হপত্যের অগ্নি নিয়েই আহবনীয় ও দক্ষিণায়ি স্থাপন করা হ'ত। ব্রহ্মা তিন অগ্নি স্থাপনের পর তিনবার সামগান করতেন।

ঐতরেয়-ব্রাহ্মণে বিভিন্ন যাগের উল্লেখ আছে, যেমন জ্যোতিষ্টোম, গোষ্টোম, আয়ুষ্টোম প্রভৃতি। জ্যোতিষ্টোমকে সকল রকম সোমযজ্ঞের প্রকৃতি ও প্রধান বলা হ'ত—“এষ বাব প্রথমো যজ্ঞো যজ্ঞানাং যজ্ঞ্যোতিষ্টোমঃ”। জ্যোতিষ্টোম-যাগের সাতটি সংস্থা বা সংস্কার। তাদের মধ্যে জ্যোতিষ্টোম, উক্ধ্য, ঘোড়শী ও অতিরাত্র উল্লেখযোগ্য। এ' চারটির মধ্যে অগ্নিষ্টোম প্রত্যক্ষ ঋত্বির দ্বারা উপদিষ্ট হয় বলে 'প্রকৃতি' নামে কথিত, আর বাকী তিনটি বিকৃতি-যাগ। অগ্নিষ্টোমের আগে ঋত্বিক বরণ করতে হয়। কিন্তু ঋত্বিক-বরণের আগে দীক্ষনীয়েষ্টি সম্পন্ন করার বিধি ছিল। চারজন ঋত্বিকের সাহায্যে সপত্নীক যজ্ঞমান যে অহুষ্ঠান করেন তার নাম 'ইষ্টি'। আবার ইন্দ্রাদি দেবতাদের উদ্দেশ্যে পুরোডাশ-উৎসর্গের নামও ইষ্টি। ইষ্টিকর্মের দেবতা অগ্নি ও বিষ্ণু। যে ইষ্টি ও আহুতি দ্বারা দেবগণ যজ্ঞমানের যজ্ঞে আবিস্কৃত হন তার নাম উতি। অগ্নি দেবতাদের মুখ—“অগ্নিমুখং প্রথমো দেবতানাং”। অগ্নিমুখেই দেবতারা যজ্ঞভাগ ও দ্রব্যাদি গ্রহণ করেন। বিষ্ণু সকল দেবতার স্বরূপ। তিনি সমগ্র জগৎ পরিব্যাপ্ত করেন বলে বিষ্ণু—“ভূতানি বিষ্ণুভূবনানি বিষ্ণুঃ”। অগ্নি ও বিষ্ণুর উদ্দেশ্যে পুরোডাশ আহুতি দিতে হয়। অষ্টকপালে স্নংস্কৃত পুরোডাশ অগ্নির অংশ-স্বরূপ। গায়ত্রীর আটটি অক্ষরের অহুসারে অষ্টকপাল কল্পিত হয়। গায়ত্রী অগ্নির ছন্দ। বিষ্ণুর তিনটি পাদ কল্পনা করা হয়, তিনি ত্রিপাদেই ত্রিজগৎ অধিকার করেছিলেন। বিষ্ণুর ত্রিপাদের প্রতীক-স্বরূপ তাই তিনটি পুরোডাশ উৎসর্গ করা হ'ত। ইষ্টিকর্মে দেবতাদের উদ্দেশ্যে আহুতিদানের সময় দুটি মন্ত্র পাঠ করার বিধি ছিল : (১) অহুবাক্যা বা পুরোহুবাক্যা ও (২) যাজ্ঞা। অধ্বয়ু আহুতি দান করতেন ও হোতা ঐ আহুতি-দানের মন্ত্র দুটি পাঠ করতেন। যিনি আহুতি দিতেন তাকে বলা হ'ত হোতা। অধ্বয়ু হোতা নন, যিনি অহুবাক্যা ও যাজ্ঞা মন্ত্র দুটি পাঠ করে দেবতাদের যজ্ঞে আহ্বান করতেন তিনিই আসলে হোতা। হোতার কর্মকে হোত্রকর্ম বলে। হোত্রকর্মের সময় যুতাহুতি দেওয়া হ'ত ও হোতা তখন অধ্বয়ুর আদেশ অহুসারে দুটি মন্ত্র পাঠ করতেন। সেই মন্ত্রপাঠের নাম পুরোহুবাক্যা-পাঠ। এষ' পন্

হবির্কর্য। এই কর্মে যাজ্ঞা ও অম্ববাক্যা-মন্ত্র পাঠ করা হ'ত। অম্ববাক্যমন্ত্র যেমন—“অগ্নিমুখং প্রথমং দেবতাং * *”, ও যাজ্ঞা যেমন—“অগ্নিচ্চ বিষ্ণো তপ উত্তমং মহঃ”। অবশ্য এই মন্ত্র ঋক্-সংহিতার শকলশাখার অন্তর্ভুক্ত নয়, এগুলি আখ্যায়ন-শ্রোতঃসূত্রের (৪।২) মন্ত্র।

ষষ্টিকৃত্যংগে তেজস্বাম ও ত্রমবর্চসকাম—এ' দুটি গায়ত্রী সংযাজ্ঞা-রূপে পাঠ করা হ'ত। সংযাজ্ঞা অর্থে যাজ্ঞা ও অম্ববাক্যা-মন্ত্র। গায়ত্রীছন্দের পর উষ্ণিকছন্দের পাঠ। বিভিন্ন উদ্দেশ্যে ভিন্ন ভিন্ন ছন্দের পাঠ করা হ'ত। এ' ভাবে অম্বষ্টুপ, বৃহতী, পঙ্তিক্তি, ত্রিষ্টুভ, জগতী, বিরাট প্রভৃতি ছন্দের পাঠের বিধি ছিল স্ত্রী ও যশকামী, যজ্ঞকামী, বীর্ধকামী, পশুকামী ও অন্নপ্রার্থী অমুষ্ঠানকারীদের পক্ষে। এর পর অগ্নি, সোম, সবিতা ও অদিতির যজ্ঞন করা হ'ত। যজ্ঞনের পর সোম-আনয়ন। সোম-আনয়নের অগ্ন্য নাম সোমপ্রবহণ। অধ্বযু' 'প্রৈষ'-মন্ত্র পাঠ করলে হোতা 'ভদ্রাদভিশ্রেয়ঃ প্রেহি' মন্ত্র পাঠ করতেন। গায়ত্রী বাক্-রূপিনী হ'য়ে স্বর্গলোক থেকে (?) সোম এনেছিলেন বলে সোমের ছন্দ গায়ত্রী। 'সোম যাস্তে ময়োভূবঃ' মন্ত্র পাঠ করার পর আটটি ঋক্ পাঠ করার রীতি ছিল। এর পর সোমের উপাবহরণ। উপাবহরণ বলতে আনীত সোমকে শকট থেকে নামানো। সোম গ্রহণের সময় একটি বলদ শকটে জোড়া থাকত।

তারপর আতিথ্যোষ্টির বিধান থাকত। পরে অগ্নিমন্ত্র ও তার মন্ত্রপাঠ। অধ্বযু' হোতাকে অগ্নির উদ্দেশ্যে অম্ববচন পাঠ করতে বলতেন। পাঁচটি ঋক্ ও যজ্ঞোন্ন-গায়ত্রী পাঠ করা হ'ত। পুনরায় আতিথ্যোষ্টি মন্ত্রের বিধান ও প্রবর্গ্যকর্ম। প্রতিদিন পূর্বাঙ্কে ও অপরাঙ্কে ছ'বার অমুষ্ঠানের নাম প্রবর্গ্যকর্ম। পরে তানূনপত্রের বিধান থাকত। অবশ্য এটি উপসদের অঙ্গ ছিল না। এরপর সোমক্রয়, অগ্নিপ্রণয়ন, হবির্বিধান-প্রবর্তন, অগ্নিষোম-প্রণয়ন, যূপ-নির্মাণ। উত্তর-বেদির সামনে প্রোথিত পশুবন্ধন-স্তম্ভের নাম যূপ। যূপ উর্ধ্বমুখে প্রোথিত থাকত। যূপকে বজ্র-রূপে কল্পনা করা হ'ত। খদির, বিব ও পলাশ প্রভৃতি কাঠে যূপ তৈরী হ'ত।

যজ্ঞশালা বা মণ্ডপের নাম সদঃ। মণ্ডপের দক্ষিণদিকে মার্জালীয় উত্তরদিকে আগ্নীত্রীয় অগ্নিকুণ্ড থাকত। উভয় অগ্নির মধ্যে ছ'জন ঋত্বিকের জগ্ন নির্দিষ্ট ছ'টি দিক্ষা বা অগ্নিকুণ্ড নির্বাচিত থাকত। দক্ষিণ থেকে উত্তরে যথাক্রমে মৈত্রাবরুণ, হোতা, ব্রাহ্মণাচ্ছংসী, পোতা, নিষ্ঠা, অচ্ছাবাক—এই ছ'জন ঋগ্বেদী ঋত্বিকের জগ্ন ছ'টি দিক্ষা থাকত। অচ্ছাবাক সকলের পেছনে সদঃপ্রবেশ ক'রে ঐজ্রাশস্ত্র

পাঠ করত। সামগায়ীরা স্তোত্র গান করত। পরে হোতায় পক্ষে শব্দপাঠের বিধান ছিল। তবে প্রত্যেক শব্দপাঠের আগে এক একবার স্তোত্র গীত হ'ত। পবমান-সোমের উদ্দেশ্যে উদ্গাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহতা তিনজন সামগায়ী ঋষিক সামগান করতেন। এই গানের নাম বহিষ্পবমান। পবমান-সোমের উদ্দেশ্যে গীত হ'ত বলে স্তোত্রের নাম ছিল পবমান, আর মহাবেদির বাইরে গান করা হ'ত বলে গানের নাম ছিল বহিষ্পবমান-স্তোত্র। বহিষ্পবমান-স্তোত্র গীত হ'লে আজ্যশব্দ ও আজ্যস্তোত্র গান করা হ'ত ও তার সঙ্গে প্রউগশব্দ-পাঠের বিধান থাকত। প্রউগশব্দ ধারাগ্রহের উদ্দেশ্যে দেবতাদের প্রশংসাসূচক গান। উক্ত ও শব্দ একার্থক। সামগায়ীরা যা গান করতেন তার নাম ছিল স্তোত্র বা স্তোম। বহিষ্পবমান-স্তোত্রে “উপাস্মৈ গায়তা” ইত্যাদি ন'টি মন্ত্র গীত হ'ত। তিনজন সামগায়ী স্তোত্র গান করত ও তাদের মধ্যে একজন হিংকার বা হ'-শব্দ উচ্চারণ করত।

যজ্ঞের দেবতা মোট ৩৩ জন, অর্থাৎ ৮ বহু + ১১ রুদ্র + ১২ আদিত্য + প্রজাপতি + বশট্কার = ৩৩ জন। এই ৩৩ জন মূল-দেবতা থেকে পরে ৩৩ কোটি দেবতা কল্পনা করা হয়েছে। প্রতিটি যাগে অগ্নি প্রভৃতি দেবতাদের উদ্দেশ্যে সামগান করা হ'ত। ‘সাম’ নামে ঋক্ ও ‘অম’ নামে সামের মিলনে সাম তথা সামগানের সার্থকতা। শব্দ ও সামের পাঁচটি অঙ্গ কল্পিত হ'ত। যেমন,

শব্দ	সাম
(১) আহাৰ	... হিংকার ... সকলে উচ্চারণ করতেন
(২) প্রথম ঋক্	... প্রস্তাব ... প্রস্তোতা গান করতেন
(৩) মধ্যম ঋক্	... উদ্গীথ ... উদ্গাতা ” ”
(৪) অন্তিম ঋক্	... প্রতিহার ... প্রতিহতা ” ”
(৫) বশট্কার	... নিধন ... তিনজনে মিলে গান করতেন

ঐতরেয়-ব্রাহ্মণে বিস্তৃতভাবে যজ্ঞাহুষ্ঠান, স্তোত্র ও সামের বিবরণ দেওয়া আছে। শ্রদ্ধেয় রামেন্দ্রচন্দ্র ত্রিবেদী তাঁর ‘যজ্ঞকথা’ পুস্তকেও বিভিন্ন যাগাহুষ্ঠানের পরিচয় দিয়েছেন। সামগানই আমাদের আলোচনার বিষয়, যজ্ঞকথা নয়, কিন্তু সামগান প্রত্যেকটি যাগ-যজ্ঞে গীত হ'ত বলে যজ্ঞাহুষ্ঠান সম্বন্ধে কিছুটা জ্ঞান আমাদের থাকা উচিত। যাগ-যজ্ঞ কর্ম ও কর্মের ফল স্বর্গলাভ। কর্মবাদী ও ফলকামীরা যাগ-যজ্ঞের পক্ষপাতী ছিলেন। জ্ঞানবাদীদের কথা স্বতন্ত্র। আরণ্যক ও উপনিষৎ-যুগের কথা ছেড়ে দিলে বৈদিক যুগের গোড়ার দিকে

সমাজবাদী মানুষ কৰ্ম ও তাদের ফল স্বৰ্গ ও শ্ৰেয়োলাভের পক্ষপাতী ছিল, আর তারই জন্ত যাগ-যজ্ঞের অনুষ্ঠান হ'ত। সামগান ছিল যাগ-যজ্ঞের অপরিহার্য অঙ্গ। সামগুলি ভিন্ন ভিন্ন যজ্ঞে ভিন্ন ভিন্ন দেবতা ও ঋষির উদ্দেশ্যে গান করা হ'ত। যেমন পঁচিশটি স্তোমযুক্ত বামদেব্যাসাম গান করা হ'ত মহাব্রতযোগে। মাধ্যন্দিনযোগে গান করা হ'ত যোধ্যজয় ও রৌরব-সাম দুটি। স্তোম ও স্তোত্রের মতো 'গাথা'-গানেরও প্রচলন ছিল। 'গাথা' বলতে গান বোঝালেও সে গান ছিল একটি উদ্দেশ্যমূলক। গাথার পরিচয় দিতে গিয়ে তৈত্তিরীয়-সংহিতাকার বলেছেন বিহিত বা বিধিবদ্ধ মন্ত্র-বিশেষের নাম গাথা। উচ্চ-নীচ ও মধ্যলয়ে গাথা গান করার প্রচলন ছিল।

সামগানে ঋক্ সূত্রে পাঠ ও গান করার জন্ত দু'টি গ্রন্থ আছে—ছন্দ ও উত্তরা। (১) ছন্দগ্রন্থে সামের যোনিভূত ঋক্ গান করা হ'ত, আর (২) উত্তরাগ্রন্থে স্তাক্ষিরসামের মতো তিনটি ঋক্যুক্ত সূক্ত পাঠ বা গান করা হ'ত। বিভিন্ন স্বরযোগে পাঠ করা গান করারই শ্রেণীভুক্ত ছিল, তাই স্বরযোগে মন্ত্র বা সূক্তের কেবল পাঠ বা উচ্চারণ নয়, ছন্দ (তাঁল) ও লয়যোগে গান করার রীতি ছিল। ছন্দগ্রন্থের নাম 'যোনিগ্রন্থ', কেননা গানের মূল-উপাদান তাতে থাকত। 'উত্তরা' কৰ্মাঙ্গ-প্রকরণের গ্রন্থ। যাগ-যজ্ঞের অনুষ্ঠানে উত্তরাগ্রন্থের ব্যবহার ছিল। স্তোমের যে পঞ্চদশ, সপ্তদশ প্রভৃতি নাম ছিল, সেগুলি উত্তরাগ্রন্থ থেকেই সৃষ্টি হয়েছে।

ছন্দরূপ আর্চিককে পূর্বার্চিক বলে। পূর্বার্চিকের মতো উত্তরার্চিকের ছন্দও যজ্ঞের অনুষ্ঠানে গান করা হ'ত। তবে যজ্ঞের সময় যতগুলি স্তোত্র সুর ক'রে গান করা হ'ত তাদের সবগুলি প্রায় উত্তরার্চিকের সূক্তের সঙ্গে সম্পর্কিত থাকত। সে সূক্তগুলিতে তিনটি ক'রে ঋক্ থাকত বলে তাদের ত্রিঋচ্ বলা হ'ত। ত্রিঋচে ঋগ্বেদের তিনটি ক'রে পদ থাকত। তবে গানে তিনটির বেশী পদেরও ব্যবহার ছিল। বৈদিকোত্তর ক্লাসিক্যাল প্রবন্ধ ও নিবন্ধ গানগুলির বিকাশ বৈদিক ত্রিঋচ্ থেকেই হয়েছে বলে মনে হয়। বারোটি পদযুক্ত সামগানেরও প্রচলন ছিল। বৈদিক পদ-সম্বলিত গান খৃষ্টপূর্ব ও খৃষ্টীয় অব্দের জাতি বা জাতিগান প্রভৃতি ও নাটকে ব্যবহৃত ধ্রুবাগানের কথাই স্বরণ করিয়ে দেয়। প্রতিটি ত্রিঋচের প্রথম পদকে 'যোনি' ও দ্বিতীয়াদি অপরাপর পদকে 'উত্তরা' বলা হ'ত। যোনিই ছিল প্রধান অবয়ব, আর উত্তরা ছিল তার অংশ বা অঙ্গবিশেষ।

বিভিন্ন বেদের শাখা অনেকগুলি ক'রে। প্রত্যেক শাখায়ই সামগানের বিধি ছিল, তবে ভিন্ন ভিন্ন ভাবে। ভিন্ন ভিন্ন শাখার ঋষি ও সামগর্য ভিন্ন ভিন্ন স্বরে বিভিন্ন সাম গান করতেন। পুণ্যর্ষি সামপ্রতিশাখ্য পুণ্যস্থত্রে বৈদিক শাখাভেদে বিভিন্ন স্বরযুক্ত গানের প্রসঙ্গে বলেছেন,

এতৈর্ভাবৈস্ত গায়ন্তি সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্-পৃথক্ ।

পঞ্চশ্বেব তু গায়ন্তি ভূয়িষ্ঠানি স্বরেষু তু ॥

সামানি ষট্শ চাত্তানি সপ্তশ্চ যে তু কৌথ্মাঃ

উনানামত্থাগীতিঃ পাদানামধিকাশ্চ যে ॥

‘প্রতিশাখায়াং ভব’ বা ‘শাখায়াং শাখায়াং প্রতিশাখাম্। প্রতিশাখং ভব প্রতিশাখ্যাম্।’ এর দ্বারা বোঝা যায় প্রতিটি বেদের শাখা ছিল ও একথা আগেও বলা হয়েছে। ‘গায়ন্তি সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্-পৃথক্’—সকল শাখাই আলাদা আলাদা ভাবে গান করা হ’ত, আর তাদের গানের প্রকৃতি ও শ্রেণীর মধ্যে পার্থক্য সৃষ্টি হ’ত স্বরসংখ্যার প্রয়োগে, কেননা কেউ পাঁচ স্বরে, কেউ ছয় বা সাত স্বরে সামগান করত। এই কথাটি আরো পরিষ্কার ক’রে বুঝিয়েছেন নারদ (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী) তাঁর নারদাশিক্ষায় (১১২-১১৪)। তিনি উল্লেখ করেছেন : “কঠকালাবপ্রবৃত্তেষু তৈত্তিরীয়াহ্বরকেষু চ, ঋগ্বেদে সামবেদে চ বক্তব্যঃ প্রথমঃ স্বরঃ। * * এতে বিশেষতঃ প্রোক্তা স্বরা বৈ সার্ববৈদিকাঃ * *।”^১ কঠ, তৈত্তিরীয়, আহ্বরক, ঋগ্বেদ ও সামবেদ আশ্রয়ীরা কেবলই প্রথম স্বরযোগে স্তোত্রাদি পাঠ ও গান করতেন। ঋগ্বেদীদের মধ্যে একটু বৈশিষ্ট্য ছিল, তাঁরা সামগানে দ্বিতীয়, তৃতীয় স্বরও ব্যবহার করতেন। অর্থাৎ ঋগ্বেদীরা প্রথম, দ্বিতীয় ও তৃতীয় এই তিন স্বরে সামগান করতেন। সামিক যুগের গান ছিল মাত্র তিনটি স্বরযোগে। আর্চিক যুগে ছিল একটি মাত্র স্বরের ব্যবহার। তেমনি আহ্বরকরা এক স্বরেও গান বা স্তোত্র পাঠ করতেন, আবার প্রথম, তৃতীয় ও ক্রুষ্ঠ স্বরেরও ব্যবহার করতেন প্রথম স্বরের সঙ্গে। তাতে বোঝা যায় তাঁরা ছিলেন স্বরাস্তর-যুগের অমুর্বর্তী, কেননা স্বরাস্তর-যুগের গানে (সামগানে) চারটি মাত্র স্বরে গান করার বিধি ছিল। তৈত্তিরীয়-শাখাশ্রয়ীরা গানে চারটি স্বর ব্যবহার করতেন, অর্থাৎ তাঁদের গানে ছিল দ্বিতীয়াদি বলতে দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ ও মধ্য স্বরের সহযোগ। সুতরাং তাঁদের গানও ছিল স্বরাস্তর শ্রেণীভুক্ত।

সামগানের মধ্যে সাতটি স্বরেরই ব্যবহার ছিল—প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মঙ্গ, ক্রুই ও অতিস্বার। তাণ্ডিভাল্লরা প্রথম ও দ্বিতীয় এই দুটি স্বরে গান করতেন ও এ' থেকে বোঝা যায় তাঁরা গাথিক যুগের অমুর্ভবর্তী ছিলেন। এ ছাড়া শতপথ, বাজসনেয়ি প্রভৃতি শাখাপন্থীদের গানের মধ্যেও স্বর-ব্যবহারের তারতম্য ছিল। পুষ্পসূত্র ও নারদীশিকার আলোচনা থেকে বোঝা যায় বিভিন্ন বেদ, তাদের শাখা ও ব্রাহ্মণে সামগানের রূপ ভিন্ন ভিন্ন ছিল এবং তাদের বিকাশও ভিন্ন ভিন্ন যুগে হয়েছিল। বোধহয় শত শত বছর লেগেছিল তাদের বিচিত্র বিকাশের পথে। তাছাড়া স্বরের বিকাশও হয়েছিল মাহুসের রুচি ও সৌন্দর্যবোধের বিকাশের স্তরে স্তরে। অবশ্য প্রাতিশাখ্য ও শিকার যুগে আমরা সাত স্বরের ব্যবহার দেখতে পাই সামগানের ভেতর। কিন্তু আরো আশ্চর্য হই যখন প্রাগৈতিহাসিক সিদ্ধ-উপত্যকার সভাতায় দেখি সাত স্বরের বিকাশ। মহেঞ্জো-দড়োয় পাওয়া প্রমাণগুলি ঐতিহাসিকদের স্বল্প মনোযোগের দাবী রাখে। ঐতিহাসিকদের এটা অমুসন্ধানের বিষয় যে বৈদিক যুগেই সাতস্বরের বিকাশ সম্ভব হয়েছিল—কি প্রাগবৈদিক যুগেই তার সার্থকতা দেখা গিয়েছিল, কিংবা বৈদিক যুগের পূর্ণ-বিকাশের প্রতিচ্ছবিই তথাকথিত প্রাগৈতিহাসিক সভাতায় পরিস্ফুট হয়েছিল! ভিয়েনার ডাঃ ফেল্‌বার, হল্যাণ্ডের ডাঃ হগ্‌, রিচার্ড সাইমন প্রভৃতি মনোবীদদের অভিমত যে বৈদিক যুগের বিভিন্ন স্তরে নতুন নতুন শ্রেণীর গানের (সামগান) উদ্ভব হয়েছিল ও গোড়ার দিকে সামগানে স্বরমণ্ডলের প্রয়োগ না থাকলেও শেষের দিকে তার সমাবেশ হয়েছিল। স্বরমণ্ডলের পরিচয় দিতে গিয়ে শিক্ষাকার নারদ বলেছেন,

সপ্ত স্বরান্নয়ো গ্রামা মূর্ছনাস্থকবিংশতিঃ ।

তানা একোনপঞ্চাশদিতৈতং স্বরমণ্ডলম্ ॥

অর্থাৎ সাত স্বর, তিন গ্রাম (ষড়্‌জ, মধ্যম, গান্ধার), একুশ মূর্ছনা, একোনপঞ্চাশং তান প্রভৃতির সমবেত রূপই স্বরমণ্ডল। কিন্তু ভেবে দেখার বিষয় যে 'সপ্তস্বরঃ' বলতে নারদ লৌকিক ষড়্‌জাদি সাত স্বরের কথাই বলেছেন, বৈদিক প্রথমাদির কথা বলেন নি। সামগানে কিন্তু লৌকিক স্বরের ব্যবহার হ'ত না। তাছাড়া একুশ মূর্ছনা, অর্থাৎ, তান প্রভৃতির বিকাশও বৈদিকোত্তর যুগে। স্তরাত্মক সামগানে স্বরমণ্ডলের ব্যবহার সম্বন্ধে ডাঃ ফেল্‌বার প্রভৃতির মতবাদ কতটুকু সমীচীন তা ভেবে দেখার বিষয়। তবে বৈদিকোত্তর যুগে (খৃষ্টপূর্ব ৬০০ অব্দ থেকে তৎপরবর্তী সময়ে) প্রচলিত সামগানে স্বরমণ্ডলের

প্রয়োগ থাকা কিছু বিচিত্র নয়। কেননা রামায়ণে, মহাভারতে, হরিবংশে সামগানের উল্লেখ আছে। রামায়ণ খৃষ্টপূর্ব ৪০০ অব্দে রচিত। মহাভারতের রচনা-কাল খৃষ্টপূর্ব ৩০০ অব্দ ও হরিবংশ রচিত হয় খৃষ্টপূর্ব ২০০ অব্দে। রামায়ণের সময়ে গান্ধর্ব তথা মার্গ-সঙ্গীতের প্রচলন ছিল ও বৈদিক সামগানের অল্পশীলন থাকলেও তা অধিক ছিল না। রামায়ণের বালকাণ্ডে ৪র্থ সর্গে উল্লিখিত দেখি— “তো তু গান্ধর্বতত্ত্বজ্ঞো”, “মার্গবিধানসংপদা”। এখানে কুশী-লব যে গন্ধর্বদের মতো (‘গন্ধর্বাবিব রূপিণো’) গান্ধর্ব বা মার্গ-সঙ্গীতে পারদর্শী ছিলেন তা উল্লিখিত হয়েছে। শুক-জাতিগানের তখন অল্পশীলন হ’ত— “জাতিভিঃ সপ্তভিযুক্তঃ”। সেই জাতিগান তথা জাতিরাগ-গানে মন্দ্র, মধ্য ও তার এই তিন স্থান, মুছ’না, লয়, রস প্রভৃতির সমাবেশ থাকত—“তদ্বীলয়সমম্বিতম্”, “স্থানমুছ’নকোবিদো”, “রসৈঃ শৃঙ্গারকরণ * *” প্রভৃতি। রামায়ণে কিংবা পরবর্তী মহাভারত, হরিবংশ প্রভৃতিতে সূক্ষ্মস্বর শ্রুতির বিভাগ বা নামের কোন কথাই কোন স্থানে উল্লেখ নাই। তাই মনে হয় খৃষ্টীয় শতাব্দীর শ্রুতি-বিভাজন-প্রণালী ও তাদের প্রয়োগ-বিজ্ঞানের তখন অল্পশীলন হ’ত না। প্তবে গান্ধর্ব বা মার্গ জাতিগানে মুছ’না, মন্দ্রাদি স্থান, রস প্রভৃতির ব্যবহার ছিল ও তখনকার সময়ে লৌকিক গান্ধর্বগানের মতো উন্নততর সমাজের সামগানেও স্বরমণ্ডলের ব্যবহার হ’ত বলে মনে হয়।

সামগানে পাঁচ রকম ভাবে উচ্চারণ ভঙ্গির ব্যবহার হ’ত, যেমন (১) কথা ও স্বরের ওপর জোর দেওয়া, (২) দুটি উচ্চারণ-রীতির ব্যবধান নির্ণয় করা ও তাদের পছন্দমতো সাজানো, (৩) স্বরের উচ্চতা ও দীর্ঘতা, (৪) কথা বা স্বরের সৌষ্ঠব বুদ্ধি করা, (৫) বিভিন্ন উচ্চতা বা দীর্ঘতার মাঝে মাঝে সুর বা স্বরের পারস্পরিক পরিমাপ নির্ণয় করা। এ’ছাড়া স্বরের (তথা স্বরের) বিরাম থাকত। দণ্ডিহ (১) থাকলেই স্বরের সেখানে বিরাম বোঝাত। দুটি দণ্ডের মাঝখানে (ব্যবধানে) যে সুর তথা স্বর থাকত তাকে পর্ব বলা হ’ত। এক একটি গানে একাধিক পর্ব থাকত। এই পর্ব বা মধ্যবর্তী স্বর একবার কিংবা দু’বার অথবা অধিকবার গান করার নিয়ম ছিল। এক বা একাধিক পর্ব মিলে গানের এক একটি পাদ সৃষ্টি হ’ত। পাদের অংশকে বলা হ’ত বিধা। প্রত্যেকটি বিধায় আবার স্তোভের সমাবেশ থাকত বা নাও থাকত। বিধায়ুক্ত অর্ধেক বা সম্পূর্ণ পাদগানের নাম ‘বিধা-সাম’ বা ‘বৈধিক সাম’। অবৈধিক সামেরও প্রচলন ছিল, অর্থাৎ তার সামের পাদ বিধায়ুক্ত হ’ত না। সামগানে প্রেথ, বিনভ, কর্ণ, অতিক্রম, অভিজীত প্রভৃতি স্বরোচ্চারণের নির্দেশ বা চিহ্নবিশেষ (নোটেশন)

থাকত। আর সে সকল নির্দেশ বা স্বরচিহ্ন অমুযায়ী সামগান গাওয়া হ'ত। সামগানে মন্ত্র তথা কথা ও স্বরের পুরোপুরি ও সৰু তথা আংশিক আবৃত্তিরও ব্যবস্থা থাকত। ভিন্ন ভিন্ন যজ্ঞে সামগানের প্রকৃতি ও পরিবেশন-প্রণালীও বিভিন্ন ভাবের হ'ত। সোমযজ্ঞে গায়ত্রীছন্দে ঋকগুলি উদ্গাতা গান করতেন, আর ছোতা কেবল সে ছন্দগুলি আবৃত্তি ক'রে যেতেন। অধ্যাপক জেকবি গান ও আবৃত্তির পার্থক্য দেখিয়ে বলেছেন: গানে তাল রাখা হ'ত করতালির সাহায্যে, আর আবৃত্তি ছিল কেবলই ছন্দের প্রকৃতিকে অনুসরণ ক'রে উচ্চারণ। আবৃত্তি প্রধানত গান্ধার ও মধ্যম অথবা ষড়্জ, ঋষভ ও গান্ধার স্বরগুলিকে নিয়ে হ'ত। কেহ কেহ আবার গান্ধার, পঞ্চম ও ধৈবত স্বর তিনটির সাহায্যেও আবৃত্তি করত। আবৃত্তি মন্ত্র, মধ্য ও তার এই তিনভাবেই হ'ত।

গানগ্রন্থ ও গানের কথা আমরা পূর্বেই উল্লেখ করেছি। গান প্রধানত দু'ভাগে বিভক্ত—পূর্বগান ও উত্তরগান। পূর্বগান হ'ল গ্রামেগেয়গান, আর উত্তরগান—অরণ্যেগেয়গান, উহগান ও উহগান। মহর্ষি জৈমিনীর মতে গ্রামেগেয়গানের সংখ্যা ১২৩২টি, আরণ্যগান ২৯১টি, উহগান ১৮০২টি ও উহগান ৩৫৬টি—মোট ৩৬৮১টি। কিন্তু কোথুমীয়াবলদ্বীপের অনুসারে এ'সব সংখ্যা আবার ভিন্ন। তাঁদের মতে গ্রামেগেয়গান ১১৯৭টি, আরণ্যগান ২৯৪টি, উহগান ১০২৬টি ও উহগান ২০৫—মোট ২৭২২টি।

সামগানে প্রথমাদি স্বরের ব্যবহার ছিল। সামবিধানব্রাহ্মণের মতে স্বরনাম সন্নিবেশ একটু ভিন্ন। সামপ্রাতিশাখ্য-পুষ্পসূত্রের ভূমিকায় (জার্মাণ সংস্করণ, পৃ: ৫২৫) অধ্যাপক সাইমন উল্লেখ করেছেন: সামগানে প্রথমে ক্রুষ্ঠ ও প্রথম স্বরের প্রচলন ছিল ও তাদের সংখ্যা-নাম ছিল একই রকমের—যথা ১। কোথুমীয়া সেভাবেই তাঁদের গানে ব্যবহার করতেন। সামপরিভাষাতেও এর অনুরূপ উল্লেখ আছে। আবার দেখা যায় ক্রুষ্ঠস্বরের সংখ্যা-নাম নির্দিষ্ট হয়েছে ২ এবং প্রচয়ের ১। কোথুমীয়াদের মধ্যে ক্রুষ্ঠ ও প্রচয় স্বরদ্বটির মধ্যে কোন পার্থক্য নেই। তাঁদের মতে প্রথমাদি সাত স্বরের সংখ্যা-সন্নিবেশ ১। ১। ২। ৩। ৪। ৫। ৬ অথবা ১। ১। ২। ৩। ৪। ৫। ৬॥ আর ৭ সংখ্যাটিকে তাঁরা ভিন্ন অর্থে ব্যবহার করতেন। 'ভিন্ন অর্থ' বলতে তাঁরা অভিজীত অর্থে বুঝতেন। অভিজীত হ'ল দ্বিতীয় স্বরের অর্ধমাত্রার সঙ্গে প্রথম স্বরের অর্ধমাত্রার সংযোগ। 'সামপরিভাষা' গ্রন্থে এই সংযোগের চিহ্ন দেওয়া আছে ৮। ৮।

সামগানে প্রকৃতি ও বিকৃতি স্বরের ব্যবহার ছিল। প্রকৃতি বলতে প্রধান ও বিকৃতি অঙ্গস্বরী। বিকৃতি-স্বর ছিল অনেকটা খৃষ্টীয় শতাব্দীর কৃত্তিস্বরের মতো, কিন্তু কোমল নয়। কেননা বিকৃতি তথা বিকৃত অর্থে কোমল স্বরের যে ব্যবহার তা খৃষ্টীয় শতাব্দীতেই প্রথম প্রচলিত হয় ও নাট্যশাস্ত্রে (২য় শতাব্দী) অন্তর-গান্ধার ও কাকলী-নিবাদই তার প্রমাণ। নারদীশিকায়ও (১ম শতাব্দী) বিকৃত-স্বরের উল্লেখ নাই। মোটকথা বৈদিক গানে তথা সামগানে কোন কোমল স্বরের ব্যবহার ছিল না বলেই মনে হয়। তাছাড়া খৃষ্টপূর্বাব্দের ক্লাসিক্যাল গান্ধার বা মার্গ-সঙ্গীতেও কোমল স্বরের প্রয়োগ ছিল না মনে হয়। তবে ভরত জাতি তথা জাতিগানে (জাতিরাগ-গানে) দু'টি মাত্র কোমল তথা বিকৃত স্বরের (অন্তর-গান্ধার ও কাকলি-নিবাদ) ব্যবহার করেছেন তা পূর্বেই উল্লেখ করেছি। বাঙ্গালীকি রামায়ণে (১৪৮-১০) কুশী-লবের কণ্ঠে লীলায়িত শুদ্ধ-সপ্তজাতি গানের কথা উল্লেখ করেছেন,

পাঠ্যে গেয়ে চ মধুরং প্রমাণৈশ্চিভিরম্বিতম্।

জাতিভিঃ সপ্তভিযুক্তং তজ্জীয়সমম্বিতম্ ॥

* * * *

তৌ তু গান্ধর্বতব্রজৌ-স্থান-মূছনকোবিদৌ।

ব্রাতরৌ স্বরসম্পন্নৌ গান্ধর্বাণ্যবিবরুপিণৌ ॥

রামায়ণে উল্লিখিত শুদ্ধ-জাতিগানে কোমল স্বরের ব্যবহার সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ থাকলেও নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত শুদ্ধ-জাতিগানে কোমল (বিকৃত স্বর) হিসাবে অন্তর ও কৈশিক বা কাকলির ব্যবহার যে ছিল তা বোঝা যায়। অথচ রামায়ণে ও নাট্যশাস্ত্রের উল্লিখিত শুদ্ধ-জাতিরাগের নাম ও সম্ভবত স্বর-সংগঠন একই ছিল। তাছাড়া একথাও মনে করবার কারণ আছে যে স্বতন্ত্রতার কথা ছেড়ে দিলে পরবর্তী গ্রন্থকারেরা পূর্ববর্তীদেরই অনুসরণ করেন, স্বতন্ত্রাং শুদ্ধ-জাতিরাগের প্রচলন রামায়ণের যুগেই হয়েছিল এবং পূর্ববর্তী শাস্ত্রকারদের কাছ থেকেই ভরত শুদ্ধ-জাতিরাগের সংজ্ঞা লাভ করেন। এটি তাঁর যুগের নূতন সৃষ্টি নয়। মোটকথা ভরত রামায়ণ মহাভারতের যুগের গান্ধর্ব বা মার্গ-গানেরই অনুসরণ করেছেন। সঙ্গীত-রসিকের টীকাকার কলিনাথও (১৪৪৬-১৪৬৫ খৃষ্টাব্দ) নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত জাতিরাগ ও গ্রামরাগকে গান্ধর্ব-সঙ্গীত বলে পরিচয় দিয়েছেন—“গান্ধর্বঃ মার্গঃ। গানং তু দেশীত্যবগম্যাম্।* * স্বরগতরাগ-বিবেকযোজ্যাত্যন্তরভাবান্তঃ বহুভুং তদগান্ধর্বমিত্যর্থঃ।” তেরশ শতাব্দীর

সঙ্গীতের আলোচনার সময় আমরা এ' সম্বন্ধে বিশেষভাবে আলোচনা করার চেষ্টা করব।

যাই হোক বৈদিকগানে স্বর-সংখ্যার প্রচলন সম্বন্ধে অধ্যাপক সাইমন বলেছেন সামগানে ১২২৩৪ প্রভৃতি স্বর-সংখ্যার প্রচলন ছিল স্বরগুলির পারস্পরিক তথা আপেক্ষিক সম্পর্ক ও সংযোগ-সম্বন্ধকে বোঝাবার জন্ত; স্বরের আন্দোলন, গতি বা ক্রমোচ্চতা নির্দেশ করার জন্ত নয়। তিনি আরো উল্লেখ করেছেন উত্তর-গান তথা আরণ্যক, উহ ও উহগানের সংখ্যা-সম্মিবেশ ১২২৩ এবং পূর্বগান তথা গ্রামেগেয়গানের সংখ্যা-সম্মিবেশ ৪১৫৬-এর সঙ্গে সমপর্যায়ভুক্ত ছিল। অবশ্য প্রস্তাবের বেলায় এর ব্যতিক্রম ঘটত। অধ্যাপক ফল্গুগয়েজ কিন্তু এ'বিষয়ে একমত নন। তিনি বলেছেন হিন্দুদের স্বর-সম্পদের (অক্টেভ) গতি ও বিকাশের অর্থ হ'ল স্বরের ক্রমোচ্চতা, অর্থাৎ স্বর যত ওপরে যায় তত তা উচ্চ হয়। অধ্যাপক সাইমন একথা স্বীকার করেন না। ডাঃ ফেল্‌বার ট্র্যাঙ্গয়েজকেই সমর্থন করেছেন, কেননা তিনি বলেন মনোবৈজ্ঞানিক নীতি অনুসারে বিচার করলে দেখা যায় সাতটি স্বরের ক্রম-আরোহণে একটির পর একটির উচ্চ অভিব্যক্তি বা প্রকাশ হওয়া স্বাভাবিক। বৈদিকের মতো বৈদিকোত্তর গান্ধর্ব ও দেশী-গানের স্বর-সম্পদের গতি ও প্রকৃতিও তাই। তবে বৈদিক গান সামগানের গতি বা ক্রমসংসরণ উচ্চ (তার) থেকে নীচের (মস্তুর) দিকে (বর্তমানের অবরোহণ-গতিতে), আর বৈদিকোত্তর লৌকিক ষড়্‌জাদি স্বরের গতি উচ্চদিকে (আরোহণ-গতিতে)। প্রাচীন গ্রীসিয় সঙ্গীতে স্বর-সম্পদের গতি ভারতের সামগানের মতো অবরোহী ছিল। মধ্যপ্রাচ্য ও পাশ্চাত্যের প্রায় সকল সভ্য জাতির সাঙ্গীতিক স্বরের গতি মধ্যযুগে আরোহণ-গতিবিশিষ্ট দেখা যায়। ডাঃ ফেল্‌বার এ'সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে বলেছেন সামগানের প্রকৃতি লক্ষ্য করলে দেখা যায় তা তিন হাজার বছরেরও বেশী প্রাচীন, আর প্রাচ্যের তথা ভারতের সঙ্গে মধ্যপ্রাচ্য ও পাশ্চাত্য দেশগুলির মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্ক অবশ্যই ছিল।

বৈদিক যুগে গান ছাড়াও বিচিত্র বাগ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল। বৈদিক সাহিত্য-গুলিতে তার বহু প্রমাণও আছে এবং ঋকসংহিতার ৪২০২২, ৫৩৩৬, ১০১৮৩ প্রভৃতি শ্লোকে নৃত্যের নিদর্শন পাওয়া যায়। অনেকে একটি মাত্র শব্দ বা সংস্কৃত শ্লোকের উল্লেখে কোন একটি বস্তুকে ঐতিহাসিক সত্য হিসাবে গ্রহণ করতে অনিচ্ছুক। কিন্তু যেখানে অবলুপ্ত অতীতের কোন চাক্ষুষ সামগ্রীক উপাদান পাওয়া সম্ভব নয় সেখানে সামান্য একটি জিনিস বা উপাদানই সামগ্রীক

জিনিসের প্রামাণ দিয়ে থাকে। সিন্ধু-উপত্যকার প্রাগৈতিহাসিক সভ্যতা ও সংস্কৃতির অবিকারের পক্ষে শ্রদ্ধের রাখালদাস বন্দ্যোপাধ্যায়-কর্তৃক প্রাপ্ত সামান্য একটি ছুরির ফলকই তার প্রকৃষ্ট নিদর্শন। মধ্যপ্রাচ্যের ও ইউরোপীয় দেশগুলির প্রাচীন বাগ্গযন্ত্রের অবিকারের সহায়ক-রূপে সেখানকার বর্তমান যুগের চিত্রে আঁকা ও ভাস্কর্যে খোদাই করা প্রাচীন বাগ্গযন্ত্রের ছবি ও প্রতিকৃতিগুলিই যে শ্রেষ্ঠ নিদর্শন একথা উল্লেখ ক'রে পাশ্চাত্য মনীষী কার্ল এক্কেল বলেছেন :

“With the musical instruments of the ancient Egyptians especially we have become more intimately acquainted during the present century, by means of sculptures and frescoes, which not only furnish representations of instruments, but also show us their use in musical performances, and display the peculiar customs of the people among whom music was common.”^১

পাথরে খোদাই করা বা' চিত্রে আঁকা প্রাচীনকালের বাগ্গযন্ত্রের প্রতিকৃতি বা ছবি শুধুই প্রাচীন যুগের কথা আমাদের স্মরণ করিয়ে দেয় না, তখনকার সঙ্গীতায়োজন ও সঙ্গীতবিলাসী লোকের নির্দিষ্ট আচার-বাবহারের কথাও আমাদের জানিয়ে দেয়। ভারতবর্ষীয় বাগ্গযন্ত্রগুলির বেলায়ও তাই। খৃষ্টপূর্বাব্দে ও খৃষ্টীয় অব্দের গোড়ার দিকে ভারতীয় বাগ্গযন্ত্রগুলি কি ধরণের ছিল ও কত রকম ছিল তার আভাস আমরা পেতে পারি বাগ, অজস্তা, যোগীমারা, সাঁচী, বারহত, ইলোরা, এলিফেণ্ট। প্রভৃতি গিরিগুহায় খোদাই করা ও আঁকা ভাস্কর্য ও ফ্রেস্কো-চিত্রের নিদর্শন থেকে। অতীতের সামান্য বা নগণ্য চাক্ষুষ উপাদানই ঐতিহাসিকের দৃষ্টিপথে মহান্ সত্যকে পরিস্ফুট করতে পারে, সন্দেহের অন্ধকার হ'তে নিশ্চয়তার আলোকে উদ্ভাসিত করতে পারে বহু অজ্ঞানাকে।

বৈদিক বাগ্গযন্ত্র হিসাবে ক্ষোণী, অঘাটি (আঘাতি), ঘাটলিকা (ঘাতলিকা), কাণ্ড, বাণ, ঔহরী, কাত্যায়নী, পিচ্ছোরা (পিচ্ছোলা) প্রভৃতি বেণু ও বীণার নাম পাওয়া যায়। চামড়ার বাগ্গযন্ত্র হিসাবে ছিল ছন্দুভি, ভূমিছন্দুভি প্রভৃতি। এ'ছাড়া গর্গর, পিঙ্গ, নাড়ী, বনস্পতি, কর্করি প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রেরও উল্লেখ আছে। বাণ-বীণায় একশোটি তন্ত্রী বা তার (তন্তু) থাকত—“বাণো মহতি বীণা, শতং তন্তুবো

বস্ত্রাসৌ শতভঙ্গঃ **। অগ্নি বাণে মৌজাস্তম্ববো বেতস্বক্ষসধন্ধি বাত্মমিত্যর্থঃ।” অর্থাৎ ভাস্কর্য্যকার কর্কের বর্ণনায় বাণ একটি বড় আকারের বীণা। তার ভঙ্গুর সংখ্যা ছিল একশো। সেই তন্তুগুলি মুজ্জাবাসে তৈরী হ’ত। দণ্ডটি ষোটা বেত দিয়ে নির্মিত হ’ত। গোদাবীণা গো-সাপের চামড়ায় তৈরী হ’ত। কাণ্ডবীণার অবয়ব শর বা বেতে তৈরী হ’ত। অধ্বযুর পত্নীরা গোদা ও কাণ্ডবীণা (বেণু) বাজাতেন ও নৃত্য করতেন, আর অধ্বযুরা গায় গান করতেন। ধর্ম্মবৃত্তের কথা বৈদিক সাহিত্যে পাওয়া যায়। ধর্ম্মর জ্যায়ে শব্দ সৃষ্টি ক’রে (টংকার দিয়ে) আক্রমণকারী শত্রুদের মনে ভয়ের সঞ্চার করা হ’ত। এই ধর্ম্ম তথা ধর্ম্মবৃত্ত থেকে পরবর্তী যুগে বেহালার (ভায়োলিন) সৃষ্টি হয়েছিল একথা সোনার্ট, কেটিস, পিগট, গলপিন, এন্ডেল প্রমুখ মনীষীরা স্বীকার করেন।^{১০} বৈদিক বাস্তবত্বগুলির বিশদ পরিচয় ও আলোচনা ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ গ্রন্থের প্রথম খণ্ডে দেওয়া হয়েছে।

খ্রিষ্টপূর্ব ১৫০০—৬০০ অব্দ পর্যন্ত ব্রাহ্মণ, সূত্র ও আরণ্যকাদি উপনিষৎ সাহিত্যগুলি রচিত বা সংকলিত হয়েছিল। শাকল ও বাঙ্কলভেদে ঋগ্বেদের দু’টি শাখা। ঋগ্বেদের উপকরণ নিয়ে ঐতরেয়, কোষীতকী ও শাঙ্খ্যায়ন ব্রাহ্মণ, ঐতরেয় ও শাঙ্খ্যায়ন আরণ্যক, ঐতরেয়, কোষীতকী ও বাঙ্কল উপনিষদের সৃষ্টি হয়। সামবেদ, যজুর্বেদ ও অথর্ববেদের শাখাগুলিকে অবলম্বন ক’রে পঞ্চবিংশ বা ত্রাণ্যব্রাহ্মণ, জৈমিনীয়, আর্ষেয়-ব্রাহ্মণ, ছান্দোগ্য, বৃহদারণ্যকাদি উপনিষৎ,

১০। (a) *Voyage aux Indes Orientales*, par M. Sonnerat, Paris, 1806, Vol. I, p. 182.

(b) M. Fétiş : ‘*Antonie Stradivari, précédé de les Transformations des Instruments à Achel*’, Paris, 1856.

(c) Carl Engel : *The Music of the Most Ancient Nations* (1864), p. 18.

(d) F. W. Galpin : *A Text Book of European Musical Instruments* (1937).

(e) Schlesinger : *The Precursors of the Violin Family*.

(f) *The Journal of the Music Academy, Madras*, Vol. XIX, 1948, pts. I-IV, pp. 58.

(g) Dr. V. Raghavan : *The Indian Origin of the Violin* (an article)—Vide *The Journal of the Music Academy, Madras*, Vol. XIX, 1948, p. 65.

ভৈত্তিরীয় প্রভৃতি আরণ্যক সংকলিত হয়েছিল। বৈদ্যের ভাগ সত্র বা যজ্ঞগুলিকে মাধ্যম করে যে সব যজ্ঞাহুষ্ঠান হ'ত তাতে সামগানের প্রচলন ছিল একথা আগেই আলোচিত হয়েছে। সূত্র-সাহিত্যগুলির সৃষ্টি এসব ব্যাপার নিয়েই হয়েছিল। মহর্ষি আপস্তম্ব শ্রৌত ও গৃহ দু'রকম সূত্র-সাহিত্যের নামোন্মেষ করেছেন। বৈদিক সমাজে ছোট বড় বিভিন্ন রকমের যাগ-যজ্ঞের অহুষ্ঠান হ'ত। যে সকল যাগ একদিনে সম্পন্ন হ'ত তাদের 'একাহ' বলা হ'ত, যেমন সোমযাগ। আর যেগুলি দীর্ঘকাল ধরে অহুষ্ঠিত হ'ত তাদের 'সত্র' বলা হ'ত। সে' সকল সত্রে ও যজ্ঞে যে সামগান হ'ত তাদের রোরব, বোধাজয় স্ববর্মহা প্রভৃতি নামের যতো ঋক্গুলিরও অগ্নিযুগ্ম, যুববতী, শপ্পদম্ প্রভৃতি নাম ছিল। বিভিন্ন যজ্ঞে বিভিন্ন স্বরোচ্চারণের বিধি ছিল, যেমন প্রাতঃসবনযজ্ঞে সাধারণত মজ্র (খাধ) স্বরের প্রচলন ছিল। স্থিষ্টকৃদ-বাগে ক্রুঠ (চড়া) স্বর, মাধ্যম্নিন-বাগে মধ্যস্বর বা স্বরিত, প্রাগাজ্যভাগ-বাগে মজ্রস্বর প্রভৃতির ব্যবহার ছিল।

শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলি রচিত হয় সম্ভবত খৃষ্টপূর্ব যুগের শেষে ও খৃষ্টীয় অনেক গোড়ার দিকে। বেদ, শাখাশ্রয়ী ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষৎ যেমন বিভিন্ন সময়ে সংকলিত হয়েছিল, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের বেলায়ও তাই। নারদীশিক্ষা খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীতে রচিত বলে মনে হয়। অনেকে এটিকে খৃষ্টপূর্বাব্দে রচিত বলেন। অবশ্য তা হওয়াও একেবারে অসম্ভব বা অসমীচীন নয়। তবে ঋগ্ণা এটিকে খৃষ্টীয় ৫ম-৬ষ্ঠ শতাব্দীতে রচিত বলতে চান তাঁদের সিদ্ধান্ত গ্রহণযোগ্য নয়। তবে নারদীতে বৈদিক ও লৌকিক এবং বিশেষ করে স্বরমণ্ডলের আলোচনা থাকায় এটিকে ভরত-রচিত নাট্যশাস্ত্রের পূর্ববর্তী তথা খৃষ্টীয় অনেক একেবারে গোড়ার দিকে (১ম শতাব্দী) রচিত বলে মনে করার অনেক কারণ আছে।

ব্রাহ্মণ, সূত্র, আরণ্যক, উপনিষৎ, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলিতে সঙ্গীতের আলোচনা 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'র প্রথম ভাগে বিশদভাবে করা হয়েছে। ছান্দোগ্য-উপনিষদে সামগানের মধ্যে একটি বিশিষ্ট চিন্তাধারা ও ব্যবহারিক উপযোগিতার স্থান আছে। সেখানে গায়ত্রী-সামকে প্রাণশক্তি বলা হয়েছে। রথন্তরসাম অগ্নি, বামদেব্য-সাম স্ত্রী-পুরুষমিথুন, বৃহদসাম আদিত্য, বিরূপসাম মেঘ, বৈরাজসাম বসন্তাদি ঋতু, সাকরিসাম বিভিন্ন লোক, যজ্ঞযজ্ঞীয়সাম দেহের পেশীর মধ্যে প্রাণশক্তি। এ'ধরনের বাস্তব চিন্তা করা হয়েছে সাধকদের উপাসনার জন্ত। কামনামূলক ছিল গানগুলি। যেমন রোগশাস্তির জন্ত ঋক্মন্ত্র স্বরযোগে গান করা হ'ত। দীর্ঘজীবন

লাভের জন্ত স্বরযুক্ত দুটি সাম গান করে প্রত্যহ তিন অঞ্জলি জলপান করার বিধি ছিল।

ছান্দোগ্যের মধুবিদ্যায়ও সামগানের একটি সার্থকতা আছে। সঙ্গীতের নাদ বা শব্দের উৎপত্তি সম্বন্ধে বিজ্ঞানগম্যত ব্যাখ্যা ছান্দোগ্যে আলোচিত হয়েছে। ক্যাসিক্যাল সঙ্গীতে গানের ধাতু বা অংশ হিসাবে যেমন মেলাপক, ধ্রুব, অন্তরা, আভোগ অথবা স্থায়ী, অন্তরা, সঙ্কারী, আভোগ প্রভৃতির নাম আছে, ছান্দোগ্য-উপনিষদে তেমনি হিংকার, উদগীথ, প্রস্তাব, প্রতিহার ও নিধন এই পাঁচটি ভক্তির উল্লেখ আছে। ভক্তি বা অংশগুলি সামগানের অপরিহার্য উপাদান ছিল। ভক্তিকে বিভক্তিও বলা হ'ত। প্রধান গানেই অবশ্য ভক্তির ব্যবহার ছিল। কোন কোন সময়ে প্রণব ও উপদ্রব এই দুটি অধিক অংশকে নিয়ে সামগানে সাতটি ভক্তির ব্যবহার হ'ত। ঔপনিষদিক সামগানের বর্ণে বিশ্লেষণ, বিকার, বিরাম, অভ্যাস ও লোপেরও ব্যবহার ছিল। পাঁচটি ভক্তি বা পঞ্চবিধা দ্বারা সামগানকে গানের উপযোগী করা হ'ত ও তার জন্ত অর্থশূন্য শব্দ বা অক্ষর বোজনা করা হ'ত। সেই অর্থশূন্য শব্দ বা অক্ষরগুলির নাম 'স্তোভ'। স্তোভের পরিচয় আমরা আগেই উল্লেখ করেছি ও কিছুটা উদাহরণও দিয়েছি। তবে বিশ্লেষণ, বিকারাদি দ্বারা গানে কিভাবে বর্ণোচ্চারণে প্রার্থক্য সৃষ্টি হ'ত তার উদাহরণ যেমন,

- (১) বিশ্লেষণ দ্বারা 'অগ্নে'-মন্ত্রের উচ্চারণ হ'ত আঙ্,
- (২) বিকার " " " " ওয়াই,
- (৩) বিরাম " 'গৃণানো হব্যদাতয়ে' মন্ত্রের উচ্চারণ
হ'ত গৃণানোহ... ... প্রভৃতি,
- (৪) অভ্যাস " 'বীতায় শব্দের উচ্চারণ হ'ত
'তোয়াদ্ তোয়াদ্' (২ বার),
- (৫) লোপ " 'সংসি' উচ্চারিত হ'ত 'ত' লোপ পেয়ে 'সাই'
ও 'বর্হিষি' স্থানে 'ব'।

এই বৈদিক মন্ত্রটির পূর্ণ-রূপ যেমন "অগ্নে আ যাহি বীতায়, গৃণানো হব্যদাতয়ে। নিহোতা সংসি বর্হিষি"। বিশ্লেষণাদির প্রয়োগে মন্ত্রটি এভাবে উচ্চারিত হয়—
॥ওয়াই। আয়াহি। বোইতোয়া—ই। তোয়া—ই। গৃণানোহ। বাদ্যাতোয়া—ই। নাই হোতাসা। ওয়া ইবা ওহোবা। হী—বী॥ বর্তমান যুগের গানেও বৈদিক স্তোভের অল্পরূপ অক্ষর বা উচ্চারণ-দীর্ঘতার ব্যবহার আছে। যেমন গানের

কথায় আছে ‘আদিত্যেব মহাদেব, ত্রিশূলপাণি জটাদয়’ প্রভৃতি। গানের সময় এর উচ্চারণ হবে এভাবে—॥ আ আ আ-দি দে এ এ ব। ম হা আ দে এ ব। ত্রিশূ উ-ল পা আ আ নি। জ টা আ ধ অ অ র ॥ কাজেই বর্ণ দীর্ঘতা, বর্ণলোপ বা বর্ণসংক্ষেপে গানের উচ্চারণে দীর্ঘতা ও হ্রস্বতা সৃষ্টির প্রণালী সকল সময়েই প্রচলিত ছিল, এখনো আছে।

শ্রদ্ধেয় লক্ষণ-শংকর ভট্ট-দ্রাবিড় সামবেদীর “*The Mode of Singing Sama Gana*” প্রবন্ধ থেকে তাঁরই স্বরলিপি করা পাঁচটি সামগানের নমুনা এখানে দেওয়া হ’ল :

॥ সামগান ॥

(১) ॥ ঔ নমঃ সামবেদায় ॥ গায়ত্রম্ ॥

॥ ঋ চা ॥ ॥ ^১ ত ^২ ১ ^৩ ১ ^২ ২ ১ ^৩ ১ ^২ ১ ^৩ ১ ^২ ১
তৎ স বি তু র্বে রো গ্যাং ভ র্গো দে ব স্ত

^১ ধীমহী । ^২ ধি যো যো নঃ ^৩ প্রচোদয়াৎ ॥ ১ ॥

॥ সামন ॥ ॥ ও ঙ ত ম্ ॥ ॥ তৎ স বি তু র্বে রো গি-
(প্রচলিত গান) । সা - নী রে । । রে রে রে রে রে রে

যো ঙ ম্ ॥ ভা র্গো দে ব স্ত ধী মা হী ঙ ২ ॥
রে - রে রে - রে - রে রে রে - রে - রে - সা - - ।

ধি যো যো নঃ প্র চো ১ ২ ১ ২ ॥ হিম্
সা রে - রে - রে রে সা - রে-সা-রে-সা- । রে রে রে -

আ ২ ॥ দায়ো ॥ আ ঙ ঙ ঙ ৫ ॥ ১ ॥
সা - । রে - রে - সা - নী - ধ্ - প্ - ।

॥ দীর্ঘ ৬ ॥ পর্ব ৬ ॥ মাত্রা ২ ॥

॥ ইতি প্রকৃতিসম্পূর্ণানামগভূতং গায়ত্র্যাণ্যং প্রথমং গানং সম্পূর্ণম্ ॥

(২) ॥ ঔ নমঃ সামবেদায় ॥ দ্ব্যেষ্ঠসাম ॥ আজ্যদোহম্ ॥

॥ ঋচা ॥ ॥ ^{৩১ ২১}মৃদ্ধানং ^{৩ ১}দিবো ^{১২ ৩ ১}অরতিং ^{১২ ৩ ১}পৃথিব্যা

^{২১ ৩২ ৩ ২উ}বৈশ্বানরমৃত ^{১ ৩ ২ ৩ ২}আজ্ঞাতমগ্নিম্ ॥ ^{৩ ২ ৩ ২ ৩}কবিসম্রাজ্-

^{১ ১২ ৩ ১ ২}মতিথিংজনানামাগ্নঃ ^{৩ ২ ৩}পাত্রে ^{১ ২}জনয়ন্ত ^{৩ ২}দেবাঃ ॥ ২ ॥

॥ সামন্ ॥ ॥ ^{২ ৮ ১}ও S ত ম্ ॥ ^{২র}হাউ, ^{২র}হাউ, ^{২র}হাউ ॥
। সা - নী রে । সা-সা সা-সা সা-সা ।

^{২র ৩ ৪র ৫}আজ্যদোহম্ ॥ ^{২র ৩ ৮র ৫}আজ্যদোহম্ ॥ ^{২র ৩ ৮র ৫}আজ্যদোহম্ ॥
সা - নী ধ্ - প্ - । সা - নী - ধ্ - প্ - । সা - নী - ধ্ - প্ - ।

^{২র ১র}মৃদ্ধানংদাহ ॥ ^{২ ৮ ১}বাস ত অর ॥ ^{২ ৩ ৪র ৫}তিং পৃথিব্যাঃ ॥
সা-রে-রে-রে-রে । সা - নী রে রে । সা নী ধ্ - প্ -

^{২র ১র}বৈশ্বানরাম্ ॥ ^{২ ১ র}ঋত আ ॥ ^{২র ৩ ৪ ৫}জা ত ম গ্নী ম্ ॥
সা-রে-রে-রে রে সা রে রে - সা - নী ধ্ - প্ -

^{২ ১}কবিসম্রাজ্ ॥ ^{২ ৮ ১}জা S ত ম তি ॥ ^{২র ৩ ৪ ৫}থিং জনানাম্ ॥
সা রে রে রে রে - সা - নী রে রে সা - নী ধ্ - প্ -

^{২র ১}আ স গ্নঃ পা ॥ ^{২ ৮ ১}জা S ত জ ন ॥ ^{২ ৩ ৪ ৫}যংতদেবাঃ ॥
সা-রে-রে-রে - সা - নী ধ্ - রে রে সা নী ধ্ - প্ -

^{২র}হাউ, ^{২র}হাউ, ^{২র}হাউ ॥ ^{২র ৩ ৪র ৫}আজ্যদোহম্ ॥ ^{২র ৩ ৪র ৫}আজ্যদোহম্ ॥
সা-সা, সা-সা, সা-সা সা - নী - ধ্ - প্ - সা - নী - ধ্ - প্ -

২২ ৩ ৪ ২২ ২২ ১ ২
আজ্যদোঃ স ৫ হাউ ॥ বা ॥ এ ॥ আজ্যদোহম্ ॥
সা - নী ধ্ - প্ প্ প্ প্ সা সা-সা রে-সা

২২ ২২ ১ ২ ২২
এ ॥ আজ্যদোহম্ ॥ এ ॥
সা- সা-সা-রে-সা সা -

২২ ১ ৩ ^ ^ ^ ^ ^
আজ্যদোহাঃ স ২ ৩ ৪ ৫ ম্ ॥ ২ ॥
সা-সা রে-নী সা - নী - ধ্ - প্ -

॥ দীর্ঘ ৩২ ॥ পর্ব ২৭ ॥ যাত্রা ২৩

(৩) ॥ ঐ নমঃ সামবেদায় ॥ মহাবামদেব্যম্ ॥

১২। ৩১ ২২। ৩২ ৩১। ২৩
॥ ঋচা ॥ ॥ কয়ানঃ চিত্র আভুবদুতী সদাবৃধঃ

১২। ৩১। ২ ৩২
স খা ॥ কয়াশচিষ্টয়াবৃত্তা ॥ ৩॥

৩ ^ ২ ৩ র
॥ সামন্ ॥ ॥ ও স ৪ ম্ ॥ কা স ৫ ষা ॥
। সা - নী রে । সা - ধ্ ধ্ ।

৪ ২ ৪২ ৫ ১
নশচা স ৩ ই ত্রা স ৩ আভুবাত ॥ উ ॥
ধ্ নী - সা - রে - সা নী-নী ধ্ - । গ - ।

২ ২ ১২ ২ ১ ১ ২ ২ ২
তী স দা বৃ ধঃ সাঃ ॥ খা ॥ ও স ৩ হো হা ই ॥
গ - রে গ - গ রে গ - । গ - । রে - সা সা- রে রে ।

১ ^ ১ ১ ২ ৩ ২ ২ ১ - ^
ক য়া স ২ ৩ শ চাই ॥ ঠ যৌ হো স ৩ ॥ হি ম্মা স ২ ॥
গ গ-রে সা - রে রে । সা সা- রে - সা । গ গ গ-রে ।

১ ^ ^ ^ ১ ১ ২
বা স ২ তো স ৩ ৫ হাই ॥ ৩॥
গ-রে রে সা - ধ্ - রে রে ।

॥ দীর্ঘ ৬ ॥ পর্ব ১০ ॥ যাত্রা ১৪ ॥

(৪) ॥ ঔ নমঃ সামবেদায় ॥ গৌতমস্ত পৰ্কম্ ॥

॥ ঋচা ॥ ॥ অগ্ন আয়াহি বীতয়ে গৃণানো

৩১ ২। ১ ২। ৩ ১২। ৩ ২।
হব্যদাতয়ে ॥ নি হোতা সং সি বহিষি ॥৪॥

॥ সামন্ ॥ ॥ ৪ ^ ৩ ৪ ২রর ^
ও S ৫ ম্ ॥ ও গাই ॥ আয়াহি S
(প্রচলিত গান) । সা—নী রে । সা সা সা । গা-গা-গা—

৩ ১ —^ ১ —^ ১র ২র
বো ই তো যা S ২ ই ॥ তো যা S ২ ই ॥ গৃণানোহ ॥
রে ম ম ম ম—গ গ । ম ম—গ গ । ম ম-গ-গ ।

১ —^ ১ —^ ১ ২র
ব্যাদাতোয়া S ২ ই ॥ তোয়া S ২ ই ॥ নাইহোতাসা
গ ম ম ম—গ গ । ম ম ম গ গ । ম ম গ-ম ম

^ ১ ^ ৩ ১ ১ ১ ২র র
S ২ ৩ ॥ ২ সা S ২ ই বা S ২ ৩ ৪ ঔ হো বা ॥
—গ রে । ম ——গ গ রে —সা নী—নী —নী— ।

৩ ^ ১ ১ ১ ৫-
হী S ২ ৩ ৪ য়ো ॥৪॥
রে—গ—রে-সা-নী (অর)

॥ দীর্ঘ ৭ ॥ পর্ব ৯ ॥ মাত্রা ৯ ॥

(৫) ॥ ঔ নমঃ সামবেদায় ॥ তাক্ষ্যম্-প্রথমম্ ॥

॥ ঋচা ॥ ॥ ত্যম্ভু বাজিনং দে ব জুতং

৩ ১ ২ ৩ ১ ৩ ২ ৩৬ ১ ২। ১ ২। ৩ ১
সহোবানং তরুতারং রথানাম্ ॥ অরিষ্টেনমিৎ

১২ ১ ২ ২ ২৬ ১ ৩ ১ ১৩ ৩ ১ ২।
পুত নাজমাস্ত স্বস্তয়েতাক্ষ্য মিহা হবেম ॥৫॥

॥ সামন্ ॥ ॥ ^৫ও S ^৪ম্ ॥ ^{৫২}তাম্ ॥ ^{২২}বাজি ॥
(প্রচলিত গান) । সা—নী রে । সা সা— । মা-মা

^৩না S ^২৩ ^১৪ ^১৫ ম্ ॥ ^{২২}দে ব জ তা S ^২৩ ^১৪ ম্ ॥
গ—ম-গ—রে-সা । ম-মম-গ—ম-গ-রে— ।

^{৫২}স হো বা নং তা ॥ ^২রতা S ^৩ ॥ ^২৩ ^৪৫ ^৫না ম্ ॥
সা সা—গ-মপ— । মম ম গ । ম-গ—রে-সা— ।

^২আরিষ্ট S না S ^২৩ ^১৪ ই ^{৫১}মীম্ ॥ ^২পূতনা S ^৩৪ ^৩
ম মম—গ—ম-গ-রে—সা— । মমম ম গ রে গ

^২৩৫ ^{২১}জ মাশুম্ ॥ ^১স্বস্ত ॥ ^২৩২ ^১যাই ॥ ^২৩২ ^১তাক্যমিহা S ^৩৪ ^৩ ॥
ম গ-সা— । মপ ১ পপ— । প—মগ ম-গ রে গ ।

^২১ ^৪১ ^১১ ^১১ ^১১ ^১১ ^১১ ^১১ ॥ ৫ ॥
হু S ^৩ বা S ^৫ ই মা S ^৬ ৫ ^৬ ॥ ৫ ॥
ম—গ—রে—সা সা সা সা নী সা নী । (স্বর)

॥ দীর্ঘ চ ॥ পর্ব ১৩ ॥ মাত্রা চ ॥

সংকেত-প্রকাশ :

(১) সংখ্যা...১—১—২—৩—৪—৫—৬

স্বর ...প—ম—গ—রে—সা—নী—ধ্ (মধ্যমগ্রাম)

রে—সা—নী—ধ্—প্—ম্—গ্ (ষড়্জগ্রাম)

(২) ওপরে 'র'—স্বরে জোর (চাপ), (৩) 'উ' চিহ্ন—উচ্চস্বর, (৪)

'—' চিহ্ন কম্পন, (৫) ^ চিহ্ন—অবগ্রহ বা সংযোগ।^{১১}

উপনিষদে সামগানের পরিচয় হ'ল : যে উদ্গাতা যজ্ঞে সামগান আরম্ভ করতেন তাঁকে 'প্রস্তোতা' ও তাঁর গানকে 'প্রস্তাব' বলা হ'ত। যে গানে জ্ঞতি

ধাকত তার নাম ছিল 'উদগীথ'। প্রণবের নাম ওকার তথা উদগীথ ছিল। স্তুতি-বান্দে মন্ত্ররূপ দেবতাদের আবির্ভাব হ'ত। প্রতিহর্তার গানে দেবতার প্রতিহার বা প্রস্থান অর্থাৎ তিরোভাব হ'ত। নিধন দ্বারা প্রয়াগকারী দেবতাকে তাঁর দিব্যালোকে প্রতিষ্ঠিত করা হ'ত। সে সময়ে পাঁচজন উদগাতা সমবেতভাবে গান করতেন। প্রস্তাব ও উদগীথ এ'দুটির মধ্যে প্রণব বা ওকার এবং প্রতিহার ও নিধনের মধ্যে উপদ্রব এ' ধরণের বিভাগও ছিল। প্রণব গান ক'রে দেবতাদের আহ্বান করা ও উপদ্রব দ্বারা তাঁদের বিসর্জন দেওয়া হ'ত। আজকাল মূল্য-প্রদর্শনের দ্বারা দেবতাদের আহ্বান ও বিসর্জন দেওয়া হয়।

ছান্দোগ্যে পাঁচ রকম সামের বিধ আলোচনা আছে। হিংকার, প্রস্তাব, উদগীথ, প্রতিহার ও নিধন এই পাঁচটি ভক্তির সাহায্যে পাঁচ প্রকার সাম গান করা হ'ত। গানগুলির ভেতর ঐক্য-চিন্তা ছিল। যেমন হিংকারে পৃথিবী জ্ঞান ক'রে গান করা হ'ত বলে পৃথিবীই হিংকার রূপে কল্পিত হ'ত। সে'রকম অগ্নিতে অহুষ্ঠেয় কর্ম তথা যাগ-যজ্ঞ সম্পন্ন হ'ত বলে অগ্নিই ছিল প্রস্তাব। অন্তরীক্ষে বা আকাশে গান ধ্বনিত হ'য়ে তবে শ্রুতিগোচর হয় বলে অন্তরীক ছিল উদগীথ। আদিত্য বা সূর্য তার অভিযুখী হ'য়ে উদ্ভিত হয় বলে 'প্রতি'-উপসর্গের যোগে আদিত্যকে প্রতিহার বলা হ'ত। পৃথিবী থেকে প্রস্থান ক'রে বা অন্তর্হিত হ'য়ে জীব স্বর্গে অবস্থান করে বলে দ্যুলোক বা স্বর্গ ছিল নিধন।

পশুতেও পঞ্চবিধ ভক্তির আরোপ ক'রে পঞ্চবিধ 'সাম'-গানের রীতি ছিল। সেই পঞ্চবিধ সামের (সামগান) অর্থ: শোনা যায় পশুর মধ্যে ছাগই প্রথমে অর্ধদের গৃহপালিত পশুরূপে গণ্য ছিল, তাই যজ্ঞাদিতে ছাগ বলিদানের ব্যবস্থা ছিল, আর ছাগকে বলা হ'ত হিংকার। অর্ধদের মধ্যে পূষণ (পুষা) ছিলেন আদি-দেবতা। এই প্রাচীন দেবতার রথের বাহন হিসাবেও আবার ছাগ কল্পিত হয়েছে। ছাগ অর্থে অজ্ঞা। অজ্ঞা ও মেঘ সমজাতীয়। তাই মেঘ প্রস্তাবরূপে কল্পিত হ'ত। গৃহপালিত পশুদের মধ্যে গোজাতির স্থান ছিল উচ্চ, তাই গোজাতিকে উদগীথ-রূপে চিন্তা করা হ'ত। মন্ত্রের মধ্যে উদগীথ তথা প্রণব শ্রেষ্ঠ; সামগান আরম্ভের প্রথমে তাই প্রণব যোগ করা হ'ত—'প্রণবং প্রাক্ প্রযুক্তীত'। প্রণবের উচ্চারণ ওম্ অর্থাৎ ও—ম্। বর্তমান লৌকিক স্বরে তাকে গান করতে হ'লে ষড়্জ-নিবাদ-ঋষভ এই তিনটি (ইউরোপীয় সি-বি-ডি) স্বরের সমাবেশে গান করা যায়। অথকে বলা হয়েছে প্রতিহার। গাতীয় (গো) পরই সাংসারিক কাজে অশ্বের উপযোগিতা দেখা যায়। প্রাচীন কালে কৃষিকার্যে

অশ্বের ব্যবহার ছিল। বৈদিক সাহিত্যে দেখা যায় অশ্ব ছিল ইজ্ঞের স্তবের বাহন। অবশ্য বৈদিক যুগে ও বিশেষ ক'রে প্রাগ্‌বৈদিক যুগে পশু হিসাবে অশ্ব ছিল কিনা প্রত্নতাত্ত্বিক ও ঐতিহাসিকদের ভেতর যথেষ্ট মতবৈত আছে। তবে বৈদিক যুগের শেষের দিকে আৰ্য-সমাজে অশ্বের ব্যবহার অবশ্যই ছিল। অশ্ব পুরুষদের প্রতিহরণ বা বহন করত বলে প্রতিহার। সকল পশুই গৃহপালিত, স্বভাৱে পশু মানুষ তথা পুরুষের আশ্রিত, আর তারই জন্য উপনিষৎকার বলেছেন পুরুষ নিধন-স্বরূপ।

উপনিষদের যুগে সামগানে সাত রকম গায়কীভঙ্গির ইঙ্গিত পাওয়া যায়, যেমন বিনর্দি, অনিরুক্ত, নিরুক্ত, যুহু, ঙ্গক্কা, ক্রোঞ্চ ও অপধ্বাস্ত। এগুলিকে অনেকে স্বর বলেন। কিন্তু স্বর বা গানের উচ্চারণ (ইনটোনেশন) বা প্রকাশ-ভঙ্গি হ'ল বিনর্দি প্রভৃতি। এরা ঠিক স্বর নয়। পশু-পক্ষী, ধাতু ও প্রাকৃতিক বস্তুজাত ধ্বনি বা শব্দের অত্মকরণে এই ধ্বনি বা ধ্বনির গতি তথা তরঙ্গগুলির নামকরণ করা হয়েছিল। শিক্ষাকার নারদ গান তথা সামগানের দশ রকম গুণ বা গুণবৃত্তির কথা উল্লেখ ক'রেছেন। পরবর্তী টীকাকার ভট্ট-শোভাকর গুণগুলি শুধুই বৈদিক গানের নয়, লৌকিক গানের সঙ্গেও সম্পর্কিত বলেছেন—
“লৌকিকং চ বৈদিকং চ গানং দশগুণযুক্তং তু বৈদিককাৰ্মমিত্যাচ্যতে”।
শিক্ষাকার নারদ উল্লেখ করেছেন : “গানস্য তু দশবিধা গুণবৃত্তিস্তদ্ব্যখ্যায়ন্তঃ পূৰ্ণমলঙ্কতং প্রসন্নং ব্যক্তং বিক্লিষ্টং ঙ্গক্কাং সমং স্নকুমারং মধুরমিতি গুণাঃ”। রক্ত, পূৰ্ণ প্রভৃতি ভেদে গুণ দশটি। নারদ তাদের প্রত্যেকটির পরিচয়ও দিয়েছেন। রক্তের লক্ষণ যেমন—“ভদ্র রক্তং নাম বেণুবীণাস্বরাগামেকীভাবে রক্তমিত্যাচ্যতে”, অর্থাৎ বেণু ও বীণার মধুর স্বর-দুটি একীভূত হ'য়ে মাতৃস্বের মনকে যে রঞ্জিত করে তারই নাম রক্ত। ভট্ট শোভাকর এই রক্তকেই ‘গান’ বলেছেন—বংশবীণা-পুরুষস্বরাগামভেদে সতি যা রঞ্জনা তদ্রক্তং গানং”। টীকাকারের মন্তব্য একটু ভিন্ন। তিনি বেণু ও বীণার স্বরের সঙ্গে পুরুষের (মাতৃস্বের) কণ্ঠস্বরের সম্পূর্ণ একীকরণ বলেছেন। অর্থাৎ তিনি বলেন বেণু, বীণা ও কণ্ঠ যদি একত্রিত হয় তবেই তা সকলের মনকে রঞ্জিত তথা আকৃষ্ট করে, আর তাকেই বলে গান। এখানে গানের সঙ্গে ‘রাগ’ শব্দটিকেও আমাদের স্মরণ করিয়ে দেয়। খৃষ্টপূর্ব ৪০০ অব্দে রামায়ণের যুগে কুশী-লবের শুদ্ধ সাত জাতিরাগ গানেও আমরায় রক্ত কথাটির সার্থকতা খুঁজে পাই। রামায়ণকার কুশী-লবের গীতি-মাতৃস্বের মনোহারিত্ব সন্দেহ বলতে গিয়ে উল্লেখ করেছেন—“সৰ্বজ্ঞভিমনোহরম্” (১৪।২৮)

ও “শ্রোত্রাশ্রয়স্থং গেয়ং” বা “হ্লাদয়ংসর্বগাত্রাণি মনাসি হৃদয়ানি চ” (১।৪।৩৪) । এখানে ‘রাগ’ শব্দটি নেই, কিন্তু রাগের সার্থকতা আছে। শিক্ষাকার নারদ ‘রক্ত’ শব্দটি ব্যবহার করেছেন ও টীকাকার ভট্ট-শোভাকর তার রহস্যকথার পরিচয় দিয়ে বলেছেন “যা রঞ্জন”। রাগের সার্থকতা হ’ল মাল্লবের মনকে রঞ্জিত করা—“রঞ্জয়তি শ্রোতৃচিত্তং ইতি রাগঃ”। অবশ্য এ’ সৰ্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা পরে করবার চেষ্টা করব। তবে একথা ঠিক যে খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীর সঙ্গীতগুণী মতঙ্গ তাঁর ‘বৃহদ্দেশী’ গ্রন্থে “যরোক্তং ভরতাদিভিঃ” বলে যে আক্ষেপ করেছেন তার বাস্তবতা কতটুকু প্রমাণিত হয় বিচক্ষণ গুণীমাত্রেই তা অহুগ্ৰহণ করবেন। কেননা রাগের সার্থকতা রামায়ণ ও মহাভারতের যুগেই বা কেন, বৈদিক যুগের সামগানেও ছিল, তবে ‘রাগ’ শব্দটি প্রত্যক্ষভাবে কোথাও উল্লেখ করা নাই বটে।

অপরপর গুণগুলির পরিচয় নারদ শিক্ষায় উল্লেখ করেছেন। পরিশেষে তিনি বলেছেন : “এবমেতৈর্দর্শভিগুণৈর্ঘূক্তং গানং ভবতি, এতদ্বিপরীতা গীতিনোষা উচ্যন্তে”। গীতিনোষের উাহরণে শঙ্কিত, কম্পিত, কাক্ষর তুল্য কর্কশ, অত্যন্ত উচ্চ ও তীক্ষ্ণ, বিরস, ব্যাকুলিত প্রভৃতি বিকৃত স্বরের তিনি আলোচনা করেছেন। গানের দোষগুণ-বিচার-প্রণালী পরবর্তী মার্গপ্রকৃতি-সম্পন্ন দেশীগানেও সংক্রামিত হয়েছিল দেখা যায়। পুরাণাদি সাহিত্যে এর উল্লেখ আছে। সুতরাং শিক্ষাকার নারদই এই বিচারশৈলীর পথপ্রদর্শক কিনা ঐতিহাসিকরা তা বিচার করবেন।

পরবর্তীকালে সামগানের লিগনে ১ ২ অথবা ১ ২ ৩ কিংবা ১ ২ ৩ ৪ ৫ প্রভৃতি সংখ্যার সন্নিবেশ করা হয়েছে গানের গতি নির্দেশ করার জ্ঞাত। যেমন গায়ত্রীসামের নিদর্শন—

॥ গায়ত্রীসাম ॥ ১ ২। ৩ ১ ২২। ৩ ১ ২ ৩ ১ ২। ৩ ১ ২। ১
তৎসবিতুর্ভব্যাং ভর্গো দেবশ্য ধীমহী ॥

২ ৩ ১ ২। ৩ ১ ২
॥ ধিয়ৌ যো নঃ প্রচোদয়াং ॥

অক্ষরের ওপর ১ ২ ৩ প্রভৃতি সংখ্যার সার্থকতা সৰ্বন্ধে বিভিন্ন মতভেদ আছে। প্রথমত এগুলি অমুদাত্ত (মন্দ্র), স্বরিত (মধ্য) ও উদাত্তের (তার বা উচ্চস্বরের) চিহ্ন। যেমন ১ বলতে অমুদাত্ত, ২ বলতে স্বরিত ও ৩ বলতে উদাত্ত। সুতরাং অক্ষরের

ওপর ১ সংখ্যা থাকলে বুঝতে হবে মন্ত্রস্বরে উচ্চারিত তথা গীত হবে। বেদের বিভিন্ন শাখা অনুসারে অম্বদাত্তাদি স্বরগুলির উচ্চারণভঙ্গি নানান রকমের হ'য়ে থাকে। শাখাভেদে প্রাতিশাখ্যগুলিও ভিন্ন ভিন্ন। শাখাভেদের মতো যাগ ভেদেও স্বরোচ্চারণ-ভঙ্গি বিভিন্ন রকমের হয়। তৈত্তিরীয় শাখা বা তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্য অনুযায়ী ১ ২ ৩ সংখ্যার উচ্চারণ হয়তো মন্ত্র, মধ্য, তার হবে, কিন্তু এককলা বা একমাত্রার (?) উচ্চারণই যে হবে তার কোন নিয়ম নেই। কেননা ১ সংখ্যার পর যদি ২ সংখ্যা থাকে তবে একমাত্রা-বিশিষ্ট অম্বদাত্ত (মন্ত্র) ও স্বরিত (মধ্য) স্বর উচ্চারিত হ'তে পারে। আবার শাখা, প্রাতিশাখ্য বা যাগ অনুযায়ী অম্বদাত্তের অর্ধমাত্রা স্বরিতের সঙ্গে যুক্ত হয়ে ১ সংখ্যায় অম্বদাত্ত অর্ধমাত্রায় উচ্চারিত হবে ও স্বরিত নিজের একমাত্রা ও অম্বদাত্তের অর্ধমাত্রা সমন্বিত হ'য়ে দেড়মাত্রা যুক্ত স্বরে উচ্চারিত হবে। উদাত্তের বেলায়ও তাই। সিকি, অর্ধ বা বারো আনা মাত্রা-যুক্ত (হ্রস্ব, দীর্ঘ, প্লুত) হ'য়েও অম্বদাত্তাদি স্বরগুলি উচ্চারিত হ'তে পারে। বর্তমান সঙ্গীত-পদ্ধতিতেও ঐ ধারা অনুসৃত হয়েছে। ১ ২ ৩ প্রভৃতি সংখ্যাগুলি সম্বন্ধে অম্বদাত্তের মতভেদ আছে। এক পক্ষ বলেন মন্ত্রের শব্দ বা অক্ষরগুলি আরোহণক্রমে কিভাবে উচ্চারিত বা গীত হবে তাই ঐ সংখ্যাগুলি বুঝিয়ে দেয়, আগাগোড়া গানের জ্ঞান নয়। অগ্র পক্ষ বলেন ১ ২ ৩ প্রভৃতি সংখ্যার দ্বারা স্বরমধ্যগত ব্যবধান বোঝায় ও তা থেকে কোন-না-কোন বৈদিক স্বর মূর্ছনাকেই (যদি অবশ্য তখন সামগানে মূর্ছনার প্রচলন ছিল ধরা যায়) ইঙ্গিত করে ও সেই মূর্ছনাগুলিকে বীণার তন্ত্রীতেও প্রকাশ করা যায়। টি. কে. রাজাগোপালনই অবশ্য এই অভিমত বিশেষভাবে উল্লেখ করেছেন। তিনি ছান্দোগ্য-উপনিষৎ থেকে একটি মন্ত্রের নিদর্শন দিয়েছেন : “তন্ম ইমে বীণায়াং গায়ন্তি এবম্ তে গায়ন্তি তস্মাত্তে” প্রভৃতি। এ' থেকে বোঝা যায় যে কোন মন্ত্র তথা ঋক্ গান করলে তার সঙ্গে বীণার সহযোগ থাকতই। তাই থেকে একথাও অনুমান করা যেতে পারে যে গানের ১ ২ ৩ প্রভৃতি স্বরের ব্যবধানগুলি কোন-না-কোন মূর্ছনার অনুযায়ী ব্যবহার করা হ'ত ও সেই মূর্ছনাগুলি বীণাতেও লীলায়িত হ'ত।^{১২} তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণে স্পষ্ট উল্লেখও আছে যে ঋষিকেরা যখন

১২। “* * whatever sāmāns are sung to the accompaniment of the Vinā invoked Him; from Him they receive wealth. It is evident therefore that the intervals between the svaras 1, 2, 3, etc. in the Gāna texts must always have corresponded to some one or other of the murchchanās which can be intoned on the Vinā.”—*The Journal of the Music Academy, Madras*, Vol. XX, 1949, p. 145.

‘রামকীর্তন’ গান করতেন, তাদের পুরনারীরা কাণ্ডবীণা (বংশ-নির্মিত বেণু) ও পিচ্ছোলা বা পিচ্ছোরা-বীণা কোণের (প্লেক্ট্রাম্) সাহায্যে বাজিয়ে সামগানকে সুর-সুস্বায় মণ্ডিত করতেন।

এঁছাড়া শতপথব্রাহ্মণে (৩৯।৫) সামগানে তিনটি স্বরস্থান অর্থাৎ মঙ্গ, মধ্য ও তারের উল্লেখ আছে ও তা থেকে তখনকার গান যে তিনস্থানেই লীলায়িত ছিল তা বোঝা যায়। যেমন সোমযাগে হোত্রীরা প্রাতঃরাহ্নবাক্ গান করতেন রাত্রি বারোটার পর থেকে উষাকাল পর্যন্ত। ঋক্ময়গুলির গোড়া থেকে শেষ পর্যন্ত গান করার সময় পরিবর্তন হ’তে হ’তে সাতস্বরের (ষম) ভেতর দিয়ে কণ্ঠস্বর ক্রমশ মঙ্গস্থায়ী পর্যন্ত ধ্বনিত হ’ত। প্রাতঃকাল থেকে মধ্যাহ্নকাল পর্যন্ত কণ্ঠস্বর গানে আবার মধ্যস্থায়ী পর্যন্ত ও দ্বিপ্রহরের পর থেকে সায়াংকাল পর্যন্ত তার-স্থানে গিয়ে পৌঁছত। গানে অনেক সময় সাতস্বরই লীলায়িত থাকত। গানে কণ্ঠস্বরের এমন পরিবর্তনের ধারা বর্তমান অভিজাত ক্লাসিক্যাল তথা মার্গপ্রকৃতিসম্পন্ন দেশী-রাগগীতিতেও বর্তমান আছে। কেননা দেখা যায় পূর্বাহ্নের রাগগুলিতে যে ধরনের আরোহণ-অবরোহণগতির স্বর লাগে, মধ্যাহ্ন থেকে সায়াহ্ন ও রাত্রিকালের রাগগুলিতে ব্যবহৃত স্বরগুলির গতি বা বর্গ তাদের থেকে অনেক ভিন্ন। মনে হয় আরোহী, অবরোহী প্রভৃতি বর্গগুলির ভিন্নতার জন্মই সূক্ষ্মনর্ণী সঙ্গীতশাস্ত্রীরা রাগগুলির বিকাশে সময়-নির্গম্ব বা কাল-নির্দেশ ক’রে গেছেন।

সামগানের সুরে অনেকে উত্তর-ভারতীয় ভৈরবী ও কর্ণাটকী খরহরপ্রিয়া বা তদনুরূপ রাগের সাদৃশ্য অনুভব করেন। এখনকার মতো বৈদিক গানে রাগ-নামের কোন সন্ধান পাওয়া যায় না বটে, কিন্তু বিভিন্ন সংখ্যার স্বরকে (স্বর-সমাবেশ) নিয়ে তখনও যে সুরের একটি নক্সা বা কাঠামো তৈরী হ’ত একথা স্বীকার করতে হবে। সামগানের সুর বা স্বরসমষ্টিও শ্রোতাদের চিত্তকে রঞ্জিত করত,—তাদের মনে আনন্দাহুত্ব সৃষ্টি করত। কাজেই সামগানের যুগে ‘রাগ’ শব্দ বা নির্দিষ্ট কোন রাগ-রূপের নক্সার কথা আমাদের জানা নাই বটে, কিন্তু গানের চিত্তবিমোহন করার সার্থকতা ছিল।

প্রথম পরিচ্ছেদ

॥ সামগানোত্তর যুগ ॥

(৬০০—৪০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ)

ঋগ্বেদের যুগে (২৫০০ বা ২০০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ) বড় বড় যাগযজ্ঞের ও বিশেষভাবে সোমযাগের সমারোহপূর্ণ অনুষ্ঠান হ'ত। সামবেদ ও যজুর্বেদ-সংহিতার যুগে সত্র ও যজ্ঞগুলিকে বিজ্ঞানসম্মতভাবে সাজানো হয়েছিল। শ্রৌত বা ঋতিসম্মত বড় বড় যাগযজ্ঞগুলির পাশাপাশি গৃহ বা গৃহস্থদের জন্য যজ্ঞ ও সংহিতা ও ব্রাহ্মণগুলির নির্দেশ মতো গড়ে উঠেছিল। সকল যাগযজ্ঞেই সামগানের ব্যবস্থা ছিল। সামগানের সঙ্গে বীণাদি বিভিন্ন বাত্যযন্ত্র ও নৃত্যের সমাবেশ থাকত। পৃষা, বরুণ, আদিত্য, বায়ু প্রভৃতি দেবতাদের পাশাপাশি বৈদিক দেবতা-রূপে রুদ্রেরও আবির্ভাব হয়েছিল। বৈদিক রুদ্রই পরবর্তীকালে শর্ব বা শিব নামে অভিহিত হন। তৈত্তিরীয়-আরণ্যকে আবার নারায়ণ ও বিষ্ণুকেও একই সঙ্গে দেখা যায়। গন্ধর্ব, অশ্বরী, নাগদের আবির্ভাবও এই ব্রাহ্মণের যুগে হয়। গন্ধর্ব ও অশ্বরী সঙ্গীতে (কণ্ঠ ও যন্ত্রসঙ্গীত) ও নৃত্যবিদ্যায় কৃতবিদ্য ছিল। নারদ, তুষ্কর বিশ্বাখিল, বিশ্বাবসু, হাহা, হুহ প্রভৃতি গন্ধর্বশ্রেষ্ঠরা ব্রাহ্মণের যুগ থেকে পৌরাণিক যুগ পর্যন্ত অবাধে লীলাখেলা করেছেন দেখা যায়।

ঋগ্বেদের যুগে আর্যরা বর্তমান কাবুল থেকে আরম্ভ ক'রে গঙ্গার পূর্বাঞ্চল পর্যন্ত স্থবিস্তৃত স্থান জুড়ে বসবাস করত। গ্রাম থেকে আরম্ভ ক'রে ক্রমে বড় বড় রাজত্ব গড়ে উঠলো। বৈদিক যুগের শেষদিক পর্যন্ত উপরি-উক্ত উর্বর ভূমি অধিকার ক'রে আর্যরা তাদের রাজ্য বৃদ্ধি করতে লাগলো। যমুনা, গান্ধী, গণ্ডক প্রভৃতি নদীর ধারে ধারেও তাদের রাজত্ব বিস্তৃত হ'য়ে পড়লো। ক্রমে গোষ্ঠীবৃদ্ধি ও বিস্তারের জন্য বিদ্যা-অরণ্যের ভেতর দিয়ে তাদের অনেকগুলি দল দক্ষিণ দিকে অগ্রসর হ'তে লাগলো। তখন আর্য-বসতির পরিধি হ'ল সরস্বতী ও গঙ্গার মধ্যবর্তী স্থানগুলি। ক্রমে সে সকল জায়গায় কুরু, পাঞ্চাল ও অগ্ন্যজ্ঞ জাতিদের রাজত্ব গড়ে উঠলো ও বিশেষভাবে ব্রাহ্মণ্য সভ্যতা বিকাশ লাভ করলো। কতকগুলি আর্যজাতির দল সরযু ও বরণাবতীর তীরবর্তী প্রদেশ কোশল ও কানী-অঞ্চলে উপনিবেশ স্থাপন করে। বিদেহরা গণ্ডকের পূর্বতীরে বসবাস করলো ও

বিদর্ভেরা তাদের রাজ্যবিস্তার করলো পশ্চিম তীরে। শংকর বা মিশ্রজাতি হিসাবে পূর্ববihar-অঞ্চলে অন্ধ, দক্ষিণ-বিহারে মগধ ও আদিম অধিবাসী হিসাবে উত্তর-বঙ্গালায় গুপ্ত ও বিক্রা-অরণ্যে পুলিন্দ, শবরাদি জাতিরা বাস করত।

কুরু-পাঞ্চালেরাই প্রথমে আসন্দীবত ও কাম্পিল (কাম্পিল্য) দেশে রাজ্য বিস্তার করে। কুরুরা সরস্বতী ও দৃষদ্বতীর মধ্যে কুরুক্ষেত্রে, দিল্লী ও মিরাট জেলার অঞ্চলগুলিতে ছড়িয়ে পড়ে। কুরুরা সম্ভবত পুরু ও ভরতজাতিদের সংমিশ্রণে সৃষ্টি। পাঞ্চালরা ঋগ্বেদিক জাতি থেকে উৎপন্ন হ'য়ে ক্রিবিজাতি নামে পরিচিত হয়। দক্ষিণদেশে ভোজ-রাজহু ছাড়া গোদাবরীর তীরে অন্ধ ও অগ্নাগ্র আদিম অধিবাসীদের বসবাসের সন্ধান পাওয়া যায়।

উপনিষদের যুগেই পাঞ্চালদেশ ব্রাহ্মণ্য-সংস্কৃতির কেন্দ্র-রূপে পরিণত হয়েছিল। বিদেহরাজ জনক, ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য প্রভৃতি বিজ্ঞানী জনপদপতি ও মনীষীরা পাঞ্চাল তথা ব্রাহ্মণ্য-সংস্কৃতির মুখোজ্জ্বল করেছিলেন। কুরু ও পাঞ্চালের সকল রকম সাংস্কৃতিক ধারার সমন্বয়-সাধন করেছিলেন বিদেহরাজ জনক।

অবন্তি, বংস, কোশল ও মগধ এই চারটি রাজ্যের বিশেষ বিস্তার লাভ ঘটে। অবন্তির রাজধানী ছিল উজ্জয়িনী (বর্তমান মালায়া)। রাজা চণ্ড প্রগোত মহাসেন সেখানে রাজত্ব করতেন। এলাহাবাদের কাছে কৌশাম্বী বা কোশম জেলায় বংসরাজ্যের অধিপতি ছিলেন ভরত-বংশের উদয়ন। কোশলে রাজত্ব করতেন রাজা মহাকোশল ও পরে তাঁর পুত্র প্রসেনজিৎ। সরযুনদীর তীরে অযোধ্যায় এঁদের রাজধানী ছিল। মগধ বিহারের দক্ষিণভাগে। পাটনা ও গয়াজেলা পর্যন্ত মগধরাজ্যের বিস্তৃতি ছিল। খৃষ্টপূর্ব ৬ষ্ঠ—৫ম অব্দে পৌরাণিক শিঙনাগ রাজাদের দ্বারা মগধের সিংহাসন অধিকৃত হয়। চেদি বা চেটি, মন্ত্র, শৌরসেন, অম্বক, গান্ধার, কাষোজ প্রভৃতি দেশের বিস্তারও এ'সময়ে শোনা যায়। চেদিরা নেপালের পর্বতাঞ্চল ও কৌশাম্বীর কাছে বৃন্দেলখণ্ড এই দুটি জায়গায় বাস করত। বর্তমান পেশোয়ার (পুরুষপুর) ও রাওলপিণ্ডি জেলায় গান্ধার বা গন্ধর্বদেশ অবস্থিত ছিল। গান্ধারের সঙ্গে কাষোজের ছিল যোগসূত্র। এ'সময়েই ৬ষ্ঠ—৫ম খৃষ্টপূর্বাব্দের কথা। এ'সময়ের সমাজে সঙ্গীত ও অগ্নাগ্র শিল্প-সৌন্দর্যের কোন কাহিনীই সঠিকভাবে জানা যায় না। তখনকার ঐতিহাসিকরা এ'সব বিষয়ে উদাসীন ছিলেন বলে মনে হয়। প্রাচীন বৌদ্ধসাহিত্য থেকে আমরা জানতে পারি গৌতম বুদ্ধের সময়ে ভাগলপুরের কাছে চম্পা, পাটনা-জেলায় রাজগৃহ, আবন্তি, সাকেত বা অযোধ্যা

(আউথ), কোশাধী ও বারাগনী (কাশী) এই ছ'টি অঞ্চল সকল দিক দিয়ে বিশেষ উন্নত ছিল। গৌতম বুদ্ধের জন্ম হয় খৃষ্টপূর্ব ৫৬৬ অব্দে কপিলাবস্তুর কাছে লুম্বিনীগ্রামে। তখনকার সমাজে নৃত্য, গীত ও বাজের আয়োজন ও অহুশীলন যে শিক্ষা ও সংস্কৃতির ভিত্তিতে হ'ত বৌদ্ধ-জাতকাদি কথা বা কাহিনী-সাহিত্য তা প্রমাণ করে। সংহিতা, ব্রাহ্মণ, সূত্র, আরণ্যক, উপনিষৎ প্রভৃতির যুগে ভারতীয় সমাজে সঙ্গীতের যে অহুশীলন ও সমাদর ছিল ইতিহাসই তা সাক্ষ্য দেয়। ভাষা ও বিষয়বস্তুর দিক থেকে আলোচনা করলে দেখা যায় কৃষ্ণযজুর্বেদের মৈত্ৰায়নৌ ও অথর্ববেদের মাণ্ডুক্য উপনিষৎ বৌদ্ধযুগেই রচিত বা সংকলিত হয়েছিল। শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলি বৈদিক সাহিত্য ও সঙ্গীত নিয়ে আলোচনা করেছে বটে, কিন্তু তাদের বেশীর ভাগই বৌদ্ধযুগের প্রভাবে পরিবর্তিত বলে মনে হয়।

খৃষ্টপূর্ব ৫ম শতকে পাণিনি তাঁর অষ্টাধ্যায়ী ব্যাকরণ রচনা করেন। অষ্টাধ্যায়ীতে তিনি যে ভিক্ষু ও নটসূত্রের উল্লেখ করেছেন তা থেকে তদানীন্তন সমাজে নাট্যাভিনয়ের ব্যাপাকে নৃত্য-গীতের যে প্রচলন ছিল তা সহজেই বোঝা যায়। পাণিনি ৪৩৩১১০ সূত্রে উল্লেখ করেছেন : “পারার্ষ-শিলালিভ্যাং ভিক্ষুনটসূত্রয়োঃ।” ভট্টোজ্জি-দীক্ষিত সূত্রটিতে আলোকপাত ক'রে টীকায় বলেছেন : “পারার্ষেণ প্রোক্তং ভিক্ষুসূত্রমধীযতে পারার্ষিণো ভিক্ষবঃ। শৈলালিনো নট্যঃ।” আবার অষ্টাধ্যায়ীর ৪৩৩১১১ সূত্রে উল্লিখিত হয়েছে : “কর্মন্দকৃশাখাদিনিঃ।” ভট্টোজ্জি-দীক্ষিত টীকামুখে এর অর্থ করেছেন : “কর্মন্দেন প্রোক্তমধীযতে কর্মন্দিনো ভিক্ষবঃ। কৃশাশ্বিনো নট্যঃ।” এ' থেকে বোঝা যায় পাণিনির আগে অর্থাৎ খৃষ্টপূর্ব ৫ম শতকেরও আগে কৃশাশ্ব ও শিলালি নটসূত্র (নাটক) রচনা করেছিলেন। অধ্যাপক হিলেব্রাও এই নটসূত্রকে প্রাচীন বাআদি-নাটক বলে মন্তব্য করেছেন। পাণ্ডাত্য মনীষী ষ্টেন কনো বলেন এক পাণিনি ছাড়া কৃশাশ্ব ও শিলালির নটসূত্রের কথা আর কোন গ্রন্থকার উল্লেখ না করলেও মনে হয় ভারত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে (সেই প্রাচীন নটসূত্রের) অহুসরণ করেছেন। কিন্তু এ' নিয়ে যথেষ্ট মতবৈতন্ধ্যতা আছে। পাণিনি অষ্টাধ্যায়ীর ৪র্থ অধ্যায়ে বাণ্যশিক্ষাকে শিল্পের অন্তর্ভুক্ত ক'রে মৃদঙ্গাদি বাণ্যযন্ত্রেরও নাম উল্লেখ করেছেন : (১) “শিল্পম্” (৪।৪।১৫)। টীকাকার ভট্টোজ্জি-দীক্ষিত এ' প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “মৃদঙ্গ-বাদনং শিল্পম্ মাঙ্গিকঃ।” (২) “মড্ডুকুস্বব্রাদন্ততরঙ্গাম্” (৪।৪।৫৬)। টীকাকার বলেছেন : “মড্ডুকুবাদনং শিল্পমস্ত মাড্ডুকঃ। মাড্ডুকিকঃ। স্বাধরঃ

বাক্যসিক্য:।” মজ্জুক ভবন্ধর চেয়ে কিছু বড় চর্মবাস্ত-বিশেষ। জৈন ‘রায়পসেনিয়’ গ্রন্থে মজ্জুকের উল্লেখ আছে। ঝরর বাঁঝরের নামান্তর। এটি কাংস্তবাস্ত-বিশেষ। জৈন রায়পসেনিয়গ্রন্থে ‘তুস্ববীণা’-রও উল্লেখ আছে। ডা: ডি. এস. আগরওয়ালা এই তুস্ববীণাকেই তস্বরা, তস্বরা, তস্বরুবীণা বলে মন্তব্য করেছেন।^১

খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতকে অষ্টাধ্যায়ী পাণিনির ভাষ্যকার পতঞ্জলি তাঁর মহাভাষ্যে উল্লেখ করেছেন তাঁর সময়ে অভিনয়-মঞ্চ ও নাটকাভিনয়ের রীতি বর্তমান ছিল। তিনি অত্রাণ্ড শিল্পের মতো রঙ্গ, আরঙ্গক, নট, গ্রন্থিক, শোভনিক প্রভৃতি শব্দের দ্বারা নাটকাভিনয়ের কথাই প্রকাশ করেছেন। তখনকার লোকে আমোদ-প্রমোদের অঙ্গ-রূপে অভিনয়াদি দর্শন করত, সমাজে তার জন্ত বিশেষ কোন বিধিনিষেধ ছিল না। পতঞ্জলি নাটকের নিদর্শন-রূপে ‘কংসবধ’ ও ‘বালিবধ’ নামে দুটি নাটকের ঘটনার উল্লেখও করেছেন ও সঙ্গে সঙ্গে কংস ও কৃষ্ণের ভূমিকা বারা গ্রহণ করত সেই নটদের মুখে কিভাবে লাল রঙ ও কালো রঙ মাখানো হ’ত তারও বর্ণনা করেছেন।^২ এ’ ছাড়া সঙ্গীতের উপাদান হিসাবে মৃদঙ্গ, পিথর, বীণা, দুন্দুভি প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। নৃত্য ও নর্তকীর উল্লেখও তিনি বাদ দেন নি। অবশ্য বাগবন্ধগুলির নির্মাণ ও অহুশীলন-পদ্ধতির স্থনির্দিষ্ট কোন উল্লেখ পাওয়া যায় না বটে, কিন্তু ললিতকলার প্রতি তখনকার সমাজবাসীদের যে অহুরাগ ছিল ও তারা নৃত্য, গীত ও বাণের রীতিমত অহুশীলন করত একথা বেশ বোঝা যায়।

খৃষ্টপূর্ব ৪র্থ-৩য় শতকে দক্ষিণ-ভারতে যে সঙ্গীতের যথেষ্ট অহুশীলন ছিল তার চাক্ষুষ নিদর্শন পাওয়া যায় ‘শিল্পদিকারম্’ নামে তামিল নাটক থেকে। মতঙ্গের

১। Vide Dr. V. S. Agrawala : *Some Early References to Musical Rāgas and Instruments* (in Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XXIII, Pts. I-IV, 1952, pp. 113-14).

২। অঙ্কুর প্রবোধচন্দ্র চক্রবর্তী তাঁর ইংরাজী ‘পতঞ্জলি’ নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন : “There were both theatrical stage and performance, and people used to go there for amusement. * * Patanjali has clearly shown how the incidents of *Kamsa-badha* and *Bāli-badha* formed the subject of theatrical representations; and he particularly states how the actors representing the sides of *Kamsa* and *Krishna* besmeared their faces with black and reddish tinge respectively.”—*The Indian Historical Quarterly*, Vol. II, December, 1926, p. 751.

‘বৃহদ্দেশী’ গ্রন্থে (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দী) ‘দাক্ষিণাত্য’ নামক দেশীরাগটি দক্ষিণ-ভারতেরই অবদান। ভৌগলিক সীমারেখা হিসাবে উত্তর-ভারত, মধ্যভারত ও দক্ষিণ-ভারত প্রভৃতির অস্তিত্ব থাকলেও খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে কেন—খৃষ্টীয় ১৪শ শতাব্দীর ভারতেও উত্তর ও দক্ষিণ বলে সঙ্গীতের মধ্যে কোন ভেদ ছিল না। নাট্যশাস্ত্র, দত্তিলম, বৃহদ্দেশী, সঙ্গীত-মকরন্দ, সঙ্গীতসময়সার, সঙ্গীত-রত্নাকর প্রভৃতি শাস্ত্র-নির্দেশিত এক অথও সঙ্গীতধারারই প্রচলন ছিল সমগ্র ভারতবর্ষে। ‘দাক্ষিণাত্য’ আঞ্চলিক রাগটি থেকে বোঝা যায় দক্ষিণ তথা তামিল-ভারতে নৃত্য, গীত ও বাণের অল্পশীলন অব্যাহত ছিল। ‘শিল্পদিকারম্’ একখানি তামিল নাটক, এটি রচনা করেন ইলাঙ্গের আদিগল।^৩ এই গ্রন্থে যে ‘ইসই’ বা সঙ্গীতের একটি অধ্যায় আছে—তাতে গান্ধর্ব বা মার্গশ্রেণীভুক্ত নৃত্য, গীত ও বাণের আলোচনা আছে। পরবর্তী সময়ে আদিয়াক্কুন্নল্লার ও অরুপ্পবুন্নয়্যার এ’ নাটকটির দুটি ভাণ্ড রচনা করেন ও বিশেষ ক’রে আদিয়াক্কুন্নল্লার-রচিত ভাণ্ডে ‘পঞ্চভারতীয়ম্’ শব্দের উল্লেখ আছে। মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি অল্পমান করেন শাস্ত্রকার হিসাবে পঞ্চভরত বা পাঁচজন ভরত ছিলেন ও তাঁদের নাম সম্ভবত আদি-ভরত, নাট্যশাস্ত্রকার ভরত, দত্তিল-ভরত, কোহল-ভরত ও ষাষ্টিক-ভরত। মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি আদি-ভরত বলতে সদাশিব-ভরতের নাম উল্লেখ করেছেন। অনেকের মতে ব্রহ্মভরতই আদি-ভরত, আবার অনেকের মতে ব্রহ্মভরতের নাম বৃদ্ধভরত। নাট্যশাস্ত্রের প্রসঙ্গে আমরা এ’ সম্বন্ধে কিছু বিশেষভাবে আলোচনা করার চেষ্টা করব। আদিয়াক্কুন্নল্লার-রচিত ভাণ্ডে উল্লিখিত ‘পঞ্চভারতীয়ম্’ শব্দটি সম্বন্ধে বলতে গিয়ে জঃ রাঘবন বলেছেন ‘পঞ্চভারতীয়ম্’ একটি গ্রন্থ, তা পঞ্চভরতের বোধক নয়। তাই পাঁচজন ভরতের ধারণাকে তিনি নিছক অল্পমান বলেছেন। ‘ভরত’ বা ‘ভরতম্’ আসলে নারদ, ইন্দ্র প্রভৃতির মতো একটি উপাধি মাত্র। তা ছাড়া নট-মাত্রকেই তখন ভরত আখ্যা দেওয়া হ’ত। তবে একথা ঠিক যে ‘শিল্পদিকারম্’ প্রভৃতি তামিল নাট্যগ্রন্থ থেকে নিঃসংশয় জানা যায় প্রাচীন তামিল-সঙ্গীত কি ধরণের ছিল ও তার প্রভাবও সমগ্র দক্ষিণ-ভারতে কিভাবে বিস্তৃত ছিল। তখনকার সঙ্গীতে স্বর-সম্পদ প্রায় বারোটি সমান অংশে ভাগ

৩। মহামহোপাধ্যায় স্বামিনাথ আয়ারের সম্পাদিত একটি তামিল সংস্করণ ও ভি. আর. আর. দীক্ষিত-অনুদিত ও অক্সফোর্ড প্রেস (১৯৩৯) থেকে প্রকাশিত ইংরাজী সংস্করণ পাওয়া যায়।

করা ছিল ও সেই প্রাচীন ধারার সঙ্গে আধুনিক কর্ণাটকী সঙ্গীত-পদ্ধতির বিশেষ মিল না থাকলেও মূলমন্ত্রের দিক থেকে উভয় ধারার মধ্যে বেশ একটি সামঞ্জস্যের ভাব লক্ষ্য করা যায়। বিবর্তনময় মনুশ্য-সমাজে পরিবর্তন সকল জিনিসেরই হয়েছে ও ভবিষ্যতেও হবে। বর্তমান দক্ষিণ-ভারতীয় কর্ণাটকী-ধারা হয়তো বিজ্ঞান-প্রবর্তিত পনেরোটি মেলরাগ (জনকরাগ) ও পঞ্চাশটি জগ্গরাগ অথবা গোবিন্দ-দীক্ষিত ও বেঙ্কটমুখী-প্রবর্তিত বাহান্তরটি মেলরাগ-পদ্ধতি থেকে বেশ কিছুটা আলাদা হয়ে পড়েছে, কিন্তু প্রাচীন ও নবীনের মধ্যে অমূল্যত একটি মূল-যোগসূত্র মোটেই নষ্ট হয়নি। ‘শিল্পদিকারম্’ প্রভৃতি তামিল গ্রন্থ ও তাদের সপ্তক-বিভাগের প্রসঙ্গে এন. এস. রামচন্দ্রনের মন্তব্যটি প্রণিধানযোগ্য।^৪

৪। “Between the *Silappaḍikāram* and the commentaries by *Aḍiyār-kunallār* and *Arumpadavuraiyār* few works have survived to-day. But these three works are sufficiently explanatory and homogeneous to give a coherent idea of Tamil music and its influence. The one most striking feature of this system was the division of the octave into 12 almost equal divisions or 12 degrees. We find this division to be a vital aspect of the division of the octave in *Karnātic* music to-day. Such a division may be made in several ways by the varied use of microtones but the principle of the division matters and is universally accepted. It may be said that this division in Tamil music is only incidental to the astrological parallel employed in the consideration of the octave and its *śrutis*; and the hypothesis may be proposed that since the *Pañca* (or *Catuś*) *Śruti Ri* was identified with *Śuddha Ga*, and *Satśruti Ri* with *Sâdhârana Ga*, since the lower tetrachord *Sa* to *Ma* was taken to be divided only by *Śuddha Ri*, *Śuddha Ga*, *Sâdhârana Ga* and *Antara Ga*, since *Śuddha Ma* and *Pa* were taken to be separated by a sharp *Ma* and since the upper tetrachord *Pa* to *Sa* was considered a replica of the lower, the division of the octave into 12 *Sthânas* or degrees was evolved as a matter of development, when these notions about these notes were accepted about the time of *Veṅkatamakhin*. But as against this proposition, it must be noted that the ancient Tamils reckoned a fourth as the fifth note and a fifth as the seventh note respectively from the keynote, and this would not be possible if the octave was not divided into 12 degrees. This is most remarkable since it dates from the time before the Christian era. The influence of this division and also of music of the *Nāyanârs* and *Ālvârs* should have been persistently active in settling the form of *Karnātic* music, though we have not got any book on theory in Tamil after *Aḍiyār-kunallār* which explicitly says this.”—N. S. Rāmachandran: *The Rāgas of Karnātic Music* (1838), pp. 3-4.

শিল্পরসিকায়ন এবং অদিয়াক্ষ নন্দার ও অরুমপদবুরৈয়ার রচিত দুটি টীকা-গ্রন্থের মাঝখানে খুব কম তামিল-গ্রন্থই আজ পর্যন্ত বেঁচে আছে। প্রাচীন তামিল-সঙ্গীত ও তার প্রভাব কি ধরণের ছিল বোঝার জগু এ' তিনটি গ্রন্থই যথেষ্ট।

সিংহলী মহাবংশ থেকে জানা যায় নন্দ-রাজাদের আগে শিশুনাগবংশের বিম্বিসার (খৃষ্টপূর্ব ৫৪৪—৪২৮) ও অজাতশত্রু (খৃষ্টপূর্ব ৪২৩—৪৬২) এবং উদয়ভদ্র, অম্বুজ, মুণ্ড, নাগদাসক, কালারশোক (খৃষ্টপূর্ব ৪৬২—৩৬৪) প্রভৃতি ও পরে নন্দ-রাজাগণ (খৃষ্টপূর্ব ৩৬৪—৩২৪) রাজত্ব করেন। নন্দ-রাজাদের সময়ে ও চন্দ্রগুপ্ত মৌর্য রাজ্যপ্রতিষ্ঠা করার আগে (খৃষ্টপূর্ব ৩২৪) গ্রীকরাজ আলেকজান্ডার ভারতবর্ষ আক্রমণ করেন (খৃষ্টপূর্ব ৩২৬) হিন্দুকুশ-পর্বত অতিক্রম ক'রে। আলেকজান্ডারের অভিযান নিফল হলেও তাঁর ভারত-আক্রমণে গ্রীস ও ভারতের মধ্যে যে একটি যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছিল ও ভারতের ভাবধারা গ্রীসদেশে সংক্রমিত হয়েছিল একথা নিশ্চিত। গ্রীক-ঐতিহাসিকদের বিবরণ থেকে জানা যায় চম্পা, রাজগৃহ, কোশল, বৈশালী, কোশালী, পাটলিপুত্র, দক্ষিণ-উড়িষ্যায় কলিঙ্গ প্রভৃতি অঞ্চলে ও বিশেষ ক'রে অজাতশত্রুর রাজত্বকালে ভারতীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতির মহিমময়ী ভাবধারা ভারতের বাইরের দেশগুলিতে ধীরে ধীরে ছড়িয়ে পড়ে। বিচিত্র রকমের শিল্প, আমোদপ্রমোদ ও বিশেষ ক'রে অস্ত্র-পুরচারিগীদের ভেতর নৃত্য, গীত ও বাজের অবাধ অহুশীলনের বিকাশ ছিল। প্রত্যেক রাজপ্রাসাদের সঙ্গে একটি ক'রে নাট্যমন্দির বা নৃত্যগৃহ (ডানসিং হল) থাকত। অধিকাংশ লোকই নৃত্য ও গীতে অহুরক্ত ছিল। শাস্ত্রসম্মত নৃত্যকলায় পারদর্শিনী দেবদাসীরাও নৃত্য-গীতের অহুশীলন করত। ললিতকলার ত্রিযুক্তি-সাধনের জগু রাজদরবারের সহানুভূতি ও অকুণ্ঠ অর্থদান ছিল। কাজেই খৃষ্টপূর্ব ৫ম-৪র্থ শতকের ভারতীয় সমাজে সঙ্গীতের যথেষ্ট সমাদর ছিল। বৈদিক সঙ্গীত সামগানের অহুশীলন তখন মন্থর হলেও রাজদরবারে ও সাংঘিক ব্রাহ্মণদের সমাজে তার অহুশীলন বেঁচে ছিল। স্তোত্র, স্তোত্র, ঋক্, সাম, গাথা প্রভৃতি গানের পাশাপাশি সামগানের অহুসরণে ও নতুন ধারায় প্রবর্তিত আত্মীয়িক ও নিঃশ্রেয়সমূলক গান্ধব বা মার্গ-সঙ্গীতের যথেষ্ট প্রচলন ছিল। গান্ধবের মান ও কোলিগু তখন বৈদিক গানের মতোই সমৃদ্ধ ছিল।

মগধরাজ বিম্বিসারের সময়ে (খৃষ্টপূর্ব ৫৪৪—৪২৮) পুরুষপুর বা পেশোয়ার ও রাওলপিণ্ডির চতুঃপার্শ্ব অঞ্চল তথা গান্ধারদেশ পুঙ্খলুপ্তি রাজ্যের অধীনে ছিল। প্রাচীন গান্ধাররাজ্য সিদ্ধনদ দিয়ে দু'ভাগে বিভক্ত ছিল : সিদ্ধুর পশ্চিমতীরে

ছিল পুঙ্কলাবতী (বর্তমান পেশোয়ার জেলায়) ও পূর্বভীরে তক্ষশীলা (বর্তমান রাওলপিণ্ডি জেলায়)। কবি কালিদাস তাঁর ‘রঘুবংশ’ মহাকাব্যে উল্লেখ করেছেন ভারতের দুই পুত্র তক্ষ ও পুঙ্কলের নামানুসারে এই দুটি স্থানের তথা রাজধানীর নাম হয়েছিল তক্ষশীলা ও পুঙ্কলাবতী—“স তক্ষপুঙ্কলৌ পুত্রৌ রাজধান্যোস্তদাখ্যয়ো” (১৫৮২)। তখন মধ্য-এশিয়া থেকে ভারতের মধ্যে একটি বাণিজ্যিক রাস্তা ছিল। বিভিন্ন দেশের শিক্ষার্থী ও মনীষীরা এই পথ দিয়ে ভারতে আসতেন বিভিন্ন বিষয়ে শিক্ষা লাভের জ্ঞ। উত্তরাপথে কাশ্মীর ও মগধের সঙ্গে গান্ধারের বাণিজ্যিক ও সাংস্কৃতিক সম্পর্কও স্থাপিত হয়েছিল। গান্ধার ছিল গন্ধর্বজাতির প্রধান কেন্দ্রস্থল। গন্ধর্বরা ছিল অত্যন্ত সঙ্গীতকুশল। তাদের প্রিয় ও প্রীতিকর সঙ্গীতকেই নাট্যাশাস্ত্রকার ভরত বলেছেন ‘গান্ধর্ব’—“তথা প্রীতিকরং পুনঃ, গন্ধর্বাণামিদং যস্মাৎ তস্মাদ্ গান্ধর্বমুচ্যতে” (২৮১২)। দেবলোক-বাসীদেরও গান্ধর্বসঙ্গীত ছিল বিশেষ মঙ্গলপ্রদ—“অত্যাৰ্থমিষ্টং দেবানাং” (২৮১২)। গান্ধারের পর তক্ষশীলা ছিল তখন ভারতের সাংস্কৃতিক কেন্দ্রস্বরূপ। তক্ষশীলার ধ্বংসস্তূপ থেকে শীলমোহর ও কয়েকটি ভাস্কর্যমূর্তি যে আবিষ্কৃত হয়েছে তাদের মধ্যে নৃত্যভঙ্গিতে একটি নটীর মূর্তিও পাওয়া গেছে। নটীর হস্তের মূদ্রা খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতকের নন্দিকেশ্বর-প্রণীত ‘অভিনয়দর্পণ’ ও ভরত-প্রণীত ‘নাট্যাশাস্ত্র’ প্রভৃতিতে উল্লিখিত মূদ্রার সঙ্গে মেলে। এ’ থেকে প্রমাণ হয় যে নন্দিকেশ্বর ও ভরতের অনেক আগেই খৃষ্টপূর্ব অব্দে ভারতীয় সমাজে শাস্ত্রীয় মূদ্রাযোগে নৃত্যের পরিবেশন করা হ’ত। ব্রহ্মা, সদাশিব, কোহল প্রভৃতি আচার্যদের রচিত নাট্যগ্রন্থের উল্লেখও আমরা পেয়েছি। ব্রহ্মা ও সদাশিব ভরত, দণ্ডিল, নন্দিকেশ্বর, কোহলাদির পূর্ববর্তী গ্রন্থকার। অধ্যাপক ফিনোট উল্লেখ করেছেন বৌদ্ধগ্রন্থ ‘মঞ্জুশ্রীমূলকল্প’ গ্রন্থটিতে হস্তমূদ্রার উল্লেখ আছে ও বৌদ্ধ-দেব-দেবীদের হস্তে মূদ্রার পরিচ্ছিন্ন রূপের প্রকাশ পেয়েছে। বৌদ্ধ বজ্রবাহারাহীদেবী হেঙ্ককার প্রথম পত্নীরূপে কল্পিত। তাঁর নামও মহামূদ্রা। অধ্যাপক পূজিলাস্কি উল্লেখ করেছেন যে, ‘রামপূজাসরণি’ ও বিশেষভাবে খৃষ্টপূর্বাব্দের পাঞ্চরাত্র-সংহিতা-গুলিতেও মূদ্রার উল্লেখ আছে। খৃষ্টীয় অব্দের ‘নারদপঞ্চরাত্র’ গ্রন্থে ২৪ রকম মূদ্রার পরিচয় দেওয়া আছে। বিশেষ ক’রে তাত্ত্বিক ক্রিয়ানুষ্ঠানে মূদ্রার প্রয়োগ অপরিহার্য। তিনি আরো উল্লেখ করেছেন বাজসনেয়-প্রাতিশাখ্যে ও পাণিনীর শিক্ষায় ‘হস্তেন’ শব্দটি মূদ্রারই প্রকাশক। মনে হয় হস্তের বিচিত্র ভঙ্গি ও প্রয়োগের দ্বারা অন্তরের অভিপ্রায় জানানোর কৌশল বৈদিক যুগ থেকেই ভারতে

প্রচলিত ছিল। তবে খৃষ্টীয় অষ্টমের গোড়ার দিকে নন্দিকেশ্বর, ভরত প্রভৃতি নৃত্যকলাকুশলীরা আরো বৈজ্ঞানিকভাবে এগুলিকে তাঁদের গ্রন্থে লিপিবদ্ধ ক'রে গেছেন মাত্র। নচেৎ খৃষ্টপূর্ব ৫ম-৪র্থ শতকে নৃত্যে মূর্তার যে প্রয়োগ ও প্রচলন ছিল তখনকার ইতিহাসই সেকথা প্রমাণ করে। বিশেষ ক'রে গান্ধার ও পুরুষপুরের (পেশোয়ার) অধিবাসীরা নৃত্য-গীত-বাগ্মে যথেষ্ট পারদর্শী ছিল।

শোনা যায় গান্ধারবাসী গন্ধর্বরা ছিল সঙ্গীতের আজ্ঞা-সাধক। তারা দেবতাদের কাছেও যেমন সমাদরের আসন পেত, তেমনি মানুষসমাজেও ছিল তাদের অব্যাহত গতি। গন্ধর্বদের প্রবর্তিত ত্রৌর্ধিক বিতাই ছিল গান্ধর্ব তথা বৈদিকোত্তর মার্গ-সঙ্গীত। আচার্য ভরতও (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) একথা উল্লেখ করেছেন। গান্ধর্ব সামগানোত্তর অথচ সামগানের গুণ ও প্রকৃতিধর্মী সঙ্গীত। খৃষ্টীয় শতাব্দীর নাট্যশাস্ত্রে জাতিরাগ ও গ্রামরাগ তথা গান্ধর্বগানের^৫ পরিচয় পাওয়া গেলেও তার পরিপূর্ণ ইতিহাস আমাদের কাছে একরকম অপরিজ্ঞাত। ভরত নাট্যশাস্ত্রের প্রারম্ভে উল্লেখ করেছেন : “নাট্যশাস্ত্রং প্রবক্ষ্যামি ব্রহ্মণা যদ্বদাহতম্” ; অর্থাৎ ব্রহ্মা নাট্যশাস্ত্র সম্বন্ধে পূর্বে যা আলোচনা ক'রে গ্রন্থ রচনা করেছেন তাকে অনুসরণ করেই খৃষ্টীয় অষ্টমের গোড়ার দিকে ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্র রচনা করেন। নাট্যশাস্ত্রকে নাট্যবেদ বা পঞ্চমবেদও বলা হয়েছে। ভারতীয় সংগীত যে সুপ্রাচীন বেদের কৌলিগ ও অভিজাত্য পাবার যোগ্য একথা ভরত স্পষ্ট ভাষায় উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন,

নাট্যবেদং ততশ্চক্রে চতুর্বেদাঙ্গসম্ভবম্ ॥

জগ্রাহ পাঠ্যমুদেদাং সামভ্যো গীতমেব চ ।

যজুর্বেদাদভিনয়ান্ রসানাত্বর্ষণাদপি ॥

বেদোপবেদৈঃ^৬ সম্বন্ধো নাট্যবেদো মহাত্মনঃ ।

এবং ভগবতা সৃষ্টো ব্রহ্মণা ললিতাস্বকম্ ॥

উৎপাদ্য নাট্যবেদং তু ব্রহ্মোবাচ স্বরেশ্বরম্ ।

ইতিহাসো ময়া দৃষ্টঃ স সুরেশ্ব নিযুক্ত্যতাম্ ॥^৭

৫। অবগু মাগধী, অর্ধমাগধী, পৃথুলা, সস্তাবিতা প্রভৃতি দেশীগীতির প্রচলনও খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে হয়েছিল।

৬। উপবেদ প্রধানত চারটি ও তারা ঋগাদি চারবেদের সঙ্গে সম্পর্কিত। যেমন আয়ুর্বেদ ঋগবেদের সঙ্গে, ধনুর্বেদ যজুর্বেদের সঙ্গে, গন্ধর্ববেদ সামবেদের সঙ্গে ও স্থাপত্যবেদ অধর্ববেদের সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত।

৭। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং), ১:১৬-১৮

ভগবান ব্রহ্মা তথা ব্রহ্মাভরত আদি-নাট্যবেদ রচনা করেছিলেন। তিনি চারটি বেদ থেকে উপকরণ আহরণ করেন। এই ব্রহ্মাকেই পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রীরা জ্রহিন বা জ্রহিন-ব্রহ্মা আখ্যা দিয়েছেন—“ভগবান্ জ্রহিনঃ সর্বদৈবতৈঃ”, কিংবা “জ্রহিণেন যদ্বিষ্টং প্রযুক্তং ভরতেন চ”। শাক্তদেব সঙ্গীতরত্নাকরে (১।২২) এই অশ্বেষক, আদি-সংগ্রাহক ও গান্ধর্ব-অষ্টা জ্রহিন-ব্রহ্মাকে বিরিক্ধি বলেছেন—“যো মার্গিতো বিরিক্ধ্যাদ্যোঃ। এই বিরিক্ধিই পিতামহ” — যিনি সামবেদাদি থেকে গান্ধর্বগান সংগ্রহ করেছিলেন—“সামবেদাদিদং গীতং সংজগ্রাহ পিতামহঃ” (১।২৫)। শাক্তদেব প্রাচীন সঙ্গীত-গ্রন্থকারদের স্মারক-শ্লোকেও আদি-সংগ্রাহক ব্রহ্মার নামোল্লেখ করেছেন—“সদাশিবঃ শিবা ব্রহ্মা” (১।১৫)। এই ব্রহ্মা সামগীতিরসে দিব্যানিশি মগ্ন থাকতেন—“সামগীতিরতো ব্রহ্মা” (১।২৬)। সারদাতনয় (খৃষ্টীয় ১১৭৫-১২৫০) তাঁর ‘ভাবপ্রকাশন’ গ্রন্থেও ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরত সম্বন্ধে উল্লেখ ক’রে বলেছেন : “তানব্রবীং নাট্যবেদং ‘ভরত’ ইতি পিতামহঃ” বা “নাট্যবেদমিদং যস্মাৎ”। এই পিতামহই ব্রহ্মা। ‘গীতসিকান্তভাস্কর’-গ্রন্থকার উল্লেখ করেছেন : “প্রথমং মার্গরূপেণ প্রাপ্তবস্তো মহর্ষয়ঃ, জ্রহিণাত্মা চ তন্মৈব” প্রভৃতি। এই জ্রহিন-ব্রহ্মা-রচিত আদি-নাট্যশাস্ত্রের সারসংকলনই আচার্য ভরত-প্রণীত নাট্যশাস্ত্র। ব্রহ্মার গ্রন্থ থেকে সংগ্রহ ক’রে ভরত পঞ্চমবেদ-রূপ নাট্যবেদ তথা নাট্যশাস্ত্র রচনা করেন ও তাঁর একশত পুত্রকে শিক্ষা দিয়েছিলেন—“বিদিতাহং নাট্যবেদং পিতামহাং, পুত্রানধ্যাপয়ামাস”। এই একশত পুত্র সকলেই ভরত অর্থাৎ নট।

এখন প্রশ্ন হ’ল এই পিতামহ বা জ্রহিন-ব্রহ্মা প্রকৃতপক্ষে কে? সঙ্গীতের ঐতিহাসিক আলোচনায় ঘটনাবলীর পূর্বাপর আলোচনা ও পারস্পরিক সম্বন্ধ নির্ণয়ের একটি রীতি আছে। সারদাতনয় তাঁর ‘ভাবপ্রকাশন’ গ্রন্থের ১০ম অধ্যায়ে গুরুপরম্পরার যে তালিকা দিয়েছেন তাতেও শিব-নন্দী-ব্রহ্মার নাম পাওয়া যায়। সুতরাং খৃষ্টীয় অষ্টমের নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের পূর্বপুরুষ জ্রহিন-ব্রহ্মা কে তা নিরূপণ করার চেষ্টা করব গুরু-পারম্পরা ধারার অনুসরণ ক’রে।

শোনা যায় ব্রহ্মা ৩৬০০০ হাজার শ্লোকপূর্ণ একটি নাট্যশাস্ত্র বা নাট্যবেদ রচনা করেছিলেন। অনেকে এই ব্রহ্মাকে বৃদ্ধভরত নামে অভিহিত করেন। বিশেষ ক’রে রাঘবভট্ট ও সারদাতনয় আদি-ভরত তথা সদাশিব-ভরত ছাড়াও

বৃক্ষভরতের নামোল্লেখ করেছেন দেখা যায়। ‘ব্রক্ষভরতম্’ গ্রন্থখানির সারসংকলন ক’রে আদি-ভরত বা সদাশিব-ভরত নাকি শিব-পার্বতী-সংবাদের ভণিতায় ১২০০০ শ্লোকযুক্ত ‘সদাশিবভরতম্’ গ্রন্থখানি রচনা করেন। আচার্য অভিনবগুপ্ত নাট্য-শাস্ত্রের প্রসঙ্গে সদাশিব, ব্রক্ষা ও ভরত এই তিনজনের মতের উল্লেখ করেছেন :— “এতেন সদাশিবব্রক্ষভরতমতত্রয়বিবেচনেন ব্রক্ষমতসারতাপ্রতিপাদনায় মতত্রয়ী-সারাসারবিবেচনং তদগ্রন্থখণ্ডপ্রক্ষেপেণ বিহিতমিদং শাস্ত্রং, ন তু মুনিরচিতমিতি * *”। ডাঃ এম. কৃষ্ণমাচারিয়ার তাঁর ‘হিষ্টরী অব ক্লাসিক্যাল সান্সক্রিট লিটারেচার’ (১৯৩৭) গ্রন্থে পিতামহ ব্রক্ষা-রচিত নাট্যবেদ ‘ব্রক্ষভরতম্’ গ্রন্থখানির প্রসঙ্গে বলেছেন ঐ গ্রন্থের পাণ্ডুলিপি নাকি মাত্রাজে মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবির কাছে রক্ষিত আছে। বইখানিতে ৩৬০০০ হাজার শ্লোক ছিল, কিন্তু বর্তমানে যতটুকু অংশ পাওয়া গেছে তাতে মাত্র অভিনয় সঙ্ক্ষে পাঁচটি অঙ্ক বা অধ্যায়ের সমাবেশ আছে। পাঁচটি অঙ্কের মধ্যে তিনটি অঙ্ক অভিনয়-বিষয়ক ও দুটি কর্ণসঙ্গীত ও বাগ্যযন্ত্র সঙ্ক্ষে।* ‘ব্রক্ষভরতম্’ গ্রন্থটিতে আর কোন প্রাচীন ও প্রামাণিক নাট্যগ্রন্থের উল্লেখ না থাকায় এবং বিষয়বস্তুর আলোচনা সংক্ষেপ বলে বইখানিকে প্রাচীন বলেই সকলে অনুমান করেন। ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ারের অভিमतও তাই।^{১০}

সরদাতনয় ভাবপ্রকাশনে (৪৭ শ্লোক) পদ্মভূ-ব্রক্ষার নামোল্লেখ করেছেন ও পদ্মভূ-ব্রক্ষাই যে নাট্যশাস্ত্রের আদি-রচয়িতা একথা স্পষ্ট স্বীকারও করেছেন। যেমন,

পরিণেতুং ন শক্নোতি তস্মাচ্ছান্তস্ত নোদ্ববঃ ।

তস্মান্নাট্যরসা অষ্টাবিতি পদ্মভূবো মতম্ ॥

আচার্য দামোদরগুপ্ত তাঁর ‘কুট্টিনীমতম্’ গ্রন্থে (৮ম শতাব্দী) জর্নৈক ভট্টপুত্রের চরিত্র বর্ণনা করতে গিয়ে উল্লেখ করেছেন সেই ব্যক্তি ব্রক্ষ-নাট্যশাস্ত্রে পারদর্শী ছিলেন :

ব্রক্ষোক্তনাট্যশাস্ত্রে গীতে মুরজাদিবাদনে চৈব ।

অভিভবতি নারদাদীন্ প্রাবীণ্যং ভট্টপুত্রস্ত ॥

এই ব্রক্ষোক্ত নাট্যশাস্ত্রই নাট্যের আদিগ্রন্থ ‘ব্রক্ষভরতম্’।

৯। নাট্যশাস্ত্র, ১ম খণ্ড, ৬ষ্ঠ অধ্যায় (বরোদা সংস্করণ), পৃঃ ২৬৫ ত্রষ্টব্য।

১০। There is no mention in it of any earlier work and from the scantiness of the details the book forms probably the earliest record of the science.”—*History of Classical Sanskrit Literature* (1949), p. 825.

ব্রহ্মার মত প্রামাণ্য হিসাবে মতঙ্গ, শাক্যদেব প্রভৃতি গ্রন্থকাররা তাঁদের গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন। মতঙ্গের ‘বৃহদেদশী’-গ্রন্থে ব্রহ্মার প্রামাণ্য-বাক্যটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য। উক্তটি ভরতের নাট্যশাস্ত্র থেকে দেওয়া হয়েছে—যদিও বর্তমান সংস্করণ নাট্যশাস্ত্রে পাঠাংশের যথেষ্ট বিকৃতি বা পরিবর্তন আছে। বৃহদেদশীতে উক্ত প্রামাণ্য-শ্লোকটি যেমন,

তথাচাহ ভরতঃ,

মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতিমুখে ভবেৎ ।

গর্ভে সাধারিতশ্চৈব বিমর্শে * * তু পঞ্চমঃ ॥

সংহারে কৈশিকঃ প্রোক্তঃ পূর্বরঙ্গে তু ষাড়বঃ ।

চিত্রস্ত্রাতাষ্টাদশাঙ্গস্ত স্তু কৈশিকমধ্যমঃ ।

শুদ্ধানাং বিনিয়োগোহয়ং ব্রহ্মণা সমুদাহৃতঃ ॥^{১১}

১১। বর্তমান সংস্করণের সঙ্গে বৃহদেদশীর উক্তির অমিল যথেষ্ট আছে ; কিন্তু বর্তমান কাশী ও কাব্যমালা সংস্করণ দুটিতেও পাঠভেদ কম নেই। এথেকে মনে হয় কালের স্রোতে আসল অনেক জিনিসেরই বিকৃতি এসেছে, যার জন্ত হয়তো সত্য-নির্ধারণের পথও অনেকটা রহস্যাবৃত হয়েছে।

(১) এটির পাঠ নাট্যশাস্ত্রে (কাশী-সংস্করণ) :

মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতিমুখে স্তুতঃ ।

সাধারিতং তথা গর্ভে মর্শে কৈশিকমধ্যমঃ ॥

কৈশিকস্ত তথা কার্ঘ্যং গানং নির্বহণে বুধৈঃ ।

সন্ধিবৃত্তাশ্রয়শ্চৈব রসভাবসমম্বিতঃ ॥

(২) (কাব্যমালা-সংস্করণ) :

মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতিমুখে ভবেৎ ।

সাধারিতং তথা গর্ভে বিমর্শে চৈব পঞ্চমঃ ॥

কৈশিকঃ চ তথা কার্ঘ্যং গানং নির্বাহণে বুধৈঃ ।

সন্ধিবৃত্তাশ্রয়ং চৈব রসভাবসমম্বিতম্ ॥

আধুনিক কাশী ও কাব্যমালা-সংস্করণ-নাট্যশাস্ত্রে ব্রহ্মার কোন উল্লেখই করা হয়নি বটে, কিন্তু সঙ্গীত-রত্নাকরের দ্বিতীয় রাগবিবেকাধ্যায়ে ৩০-৩২ শ্লোকগুলির ব্যাখ্যা-প্রসঙ্গে কলিনাথ ভরতের শুদ্ধ বা পূর্ণপাঠের (?) পরিচয় দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন : “ভরতবচনাদেব লভ্যন্তে । তথা চাহ ভরতঃ—

পূর্বরঙ্গে তু শুদ্ধান্তান্তিল্লা প্রস্তাবনাংধবা ।

বেসরা মুখ্যোঃ কার্ঘ্যং গর্ভে গোড়ী বিধীয়ন্তে ॥

প্রশ্ন হ'তে পারে 'মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ' শ্লোকগুলি ব্রহ্মার নামাঙ্কিত হলেও ইনি প্রকৃতপক্ষে আদি-নাট্যবেদ তথা পঞ্চমবেদ-প্রণেতা পিতামহ বা জহিণ-ব্রহ্মা কিনা ? অবশ্য শ্লোকগুলির বক্তব্য বা বিষয়বস্তু সম্পূর্ণ নাটকোপযোগী। রাগগুলিও গ্রামরাগ, ঞ্জাদি গানের মতো নাটকের জগ্নই অভিপ্রেত। 'মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ'—মুখে অর্থে প্রস্তাবনা। নাটকের পাঁচটি সন্ধির মধ্যে মুখসন্ধি অগ্রতম ও এটি নাটকের বহিরঙ্গ হিসাবে গণ্য। সঙ্গীত-রত্নাকরের (২।২২) টীকা-প্রসঙ্গে কল্লিনাথও উল্লেখ করেছেন : "নাটকেষু মুখং প্রতিমুখং গর্ভে বিমর্শে উপসংস্কৃতিরিত্তি পঞ্চ সন্ধয়ঃ।" ভরত আসারিত-গীতির প্রসঙ্গে মুখ, প্রতিমুখ, দেহ ও সংহার অঙ্গগুলির উল্লেখ করেছেন। আসারিতও নাটকের জগ্ন অভিপ্রেত গান বা গীতি—“আসারিতেষু গীতেষু” (নাট্যশাস্ত্র ৩।১।২২৪)। ভরত উল্লেখ করেছেন,

মুখং প্রতিমুখং চৈব দেহ-সংহরণং তথা ॥

অঙ্গান্নেতানি চত্বারি সর্বেষাসারিতেষু চ।^{১২}

মতঙ্গ বৃহদেশীতে যে 'মুখে প্রতিমুখে' প্রভৃতি উল্লেখ ক'রে গ্রামরাগের প্রসঙ্গ এনেছেন তা থেকে বোঝা যায় মুখে বা নাটকের প্রস্তাবনা-গীতি হিসাবে মধ্যমগ্রামরাগ, প্রতিমুখে ষড়্জগ্রামরাগ, গর্ভে সাধারণতরাগ, অবমর্শে পঞ্চমরাগ (গ্রামরাগ), সংহারে কৈশিক-গ্রামরাগ ও পূর্বরঙ্গে ষাড়ব-গ্রামরাগ প্রভৃতি গান করা হ'ত। এখানে ছ'টি অঙ্গের বা সন্ধির উল্লেখ করা হয়েছে, আর ছ'টি সন্ধিতে ছ' রকম গ্রামরাগ গাওয়ার রীতি ছিল ও এই রীতি ব্রহ্মা বা ব্রহ্মভরত-রচিত আদিনাট্যগ্রন্থ 'ব্রহ্মভরতম্' থেকে গ্রহণ করা হয়েছিল।

'ব্রহ্মভরতম্' গ্রন্থখানি কোন্ সময়ে রচিত হয়েছিল সঠিকভাবে নির্ধারণ করা কঠিন। তবে একথা ঠিক যে তাঁর সময়ে গান্ধর্ব বা মার্গ-সঙ্গীতেরই অল্পশীলন ছিল। অভিজাত দেশী-রাগগীতির প্রচলন তখনও হয়নি। ভরত ব্রহ্মার নাট্যবেদকে অমূল্যরূপে ক'রে তাঁর নাট্যশাস্ত্র রচনা করেন। ভরত উল্লেখ করেছেন প্রাচীন

শুদ্ধানাং বিনিয়োগোহয়ং ব্রহ্মণা সমুদাহৃতঃ।^{১৩}

এ'থেকে বোঝা যায় বর্তমান সংস্করণের নাট্যশাস্ত্রে পাঠলোপ বা পাঠবিকৃতি অবশ্যই ঘটেছে ও সেদিক দিয়ে যথার্থ অর্থ নিরূপণ করার পক্ষেও যথেষ্ট বাধা আসা স্বাভাবিক।

১২। নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা সং) ৩।১।১০ ;

কালী সংস্করণে (৩।১।১০) পাঠভেদ যেমন—

“* * দেহঃ সংহরণস্তথা।

* * সর্বেষাসারিতেষু চ।”

সঙ্গীতশাস্ত্রী স্বাতি ও নারদ নাট্যবেদকে প্রচারের জন্য ব্রহ্মাকে সাহায্য করেছিলেন। পিতামহ ব্রহ্মা ইন্দ্রধ্বজ-মহোৎসবে স্বাতিকে ভাণ্ডাবাদক ও নারদকে গানে নিযুক্ত করেছিলেন।^{১৩} নারদের গানকে সৌন্দর্যমণ্ডিত করেছিল বীণা ও বেণু। প্রাচীনকালে ইন্দ্রধ্বজ-মহোৎসব ভারতের প্রায় সর্বত্রই বিশেষ সমাদৃত ছিল। খৃষ্টপূর্ব ১০০ অব্দে বৌদ্ধাচার্য নাগার্জুনও তাঁর কাব্যগ্রন্থে ‘মহ’ বা ‘ধ্বজমহ’ শব্দে ইন্দ্রধ্বজ-উৎসবের উল্লেখ করেছেন। ভাদ্রমাসের শুরুপক্ষে এই উৎসব অনুষ্ঠিত হ’ত। ভরত উল্লেখ করেছেন (১।৫০-৫১),

স্বাতিভাণনিযুক্তস্ত সহ শিষ্ঠৈঃ স্বয়ংভূবা ॥

নারদাত্মাশচ গন্ধর্বা গানযোগে নিয়োজিতাঃ ।

স্বাতি বাদক। তিনি সম্ভবত যুদঙ্গাদি বাজে বিশেষ পারদর্শী ছিলেন। নারদ যে শিক্ষাকার নারদ নন তা অনুমিত হয়, কেননা গন্ধর্বনায়ক নারদের পরিচয় আমরা খৃষ্টীয় অব্দের পুরাণগুলিতে তো বটেই, খৃষ্টপূর্বাব্দের বৌদ্ধগ্রন্থ, রামায়ণ, মহাভারতেও কম পাই না। কাজেই ইন্দ্র, ব্রহ্মা, ভরত প্রভৃতির মতো নারদও একটি উপাধি-বিশেষ। গান্ধর্ব শাস্ত্র ও বিদ্যায় পারদর্শী ব্যক্তিমাত্রকেই আবার ‘নারদ’ নামে অভিহিত করা হ’ত, যেমন ভরতের স্বীকৃতি থেকে পাওয়া যায় নটমাত্রকেই ‘ভরত’ আখ্যা দেওয়া হ’ত। যাইহোক ব্রহ্মাভরতের সমসাময়িক সঙ্গীতবিদ্যা-পারগ নারদ যে মহাকাব্য ও পুরাণাদিতে বর্ণিত নারদ থেকে প্রাচীন একথা অনুমান করা যেতে পারে।

এখন নানান দিক থেকে ব্রহ্মা-রচিত ‘ব্রহ্মভরতম্’ গ্রন্থের রচনাকাল খৃষ্টপূর্ব ৪০০ অব্দেরও আগে, অর্থাৎ মোটামুটিভাবে ৬০০-৫০০ খৃষ্টপূর্বাব্দের কোন এক সময়ে অনুমান করা যায়। সেদিক থেকে আদি-নাট্যকার পিতামহ ব্রহ্মা (ব্রহ্মা উপাধিযুক্ত কোন সর্বশাস্ত্রবিৎ শিল্পী) অষ্টাধ্যায়ীকার পাণিনির পূর্ববর্তী বলে মনে হয়। তবে পাণিনি-উল্লিখিত নটস্থত্রকার কুশাশ্ব ও শিলালির তিনি পূর্ববর্তী কি সমসাময়িক তা সঠিক নির্ণয় করা কঠিন। তবে একথা ঠিক যে ভরত ব্রহ্মার নাট্যশাস্ত্র বা নাট্যবেদকেই একমাত্র অনুসরণ করেছিলেন আর কুশাশ্ব বা শিলালির কোন উল্লেখই তিনি তাঁর গ্রন্থে করেন নি। এ’থেকে মনে হয় ব্রহ্মা

১৩। অয়ং ধ্বজমহঃ শ্রীমামহেন্দ্রশ্রু অবর্ভতে ॥

অত্রৈদাবীময়ং বেদো নাট্যসংজ্ঞ প্রযজ্যতাম্ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা সং), ১।৫৪-৫৫

কুশাখ ও শিলালির কিছু পূর্ববর্তী গুলী, কেননা তিনি সমসাময়িক বা পরবর্তী হ'লে অবশ্যই কুশাখ বা শিলালির নটশূত্রের উল্লেখ তাঁর 'ব্রহ্মভরতম্' গ্রন্থে করতেন এবং ভরতও ব্রহ্মার অনুসরণকারী হিসাবে তাঁদের কিছু-না-কিছু আলোচনা তাঁর নাট্যশাস্ত্রের অন্তর্ভুক্ত করতেন। তাছাড়া পরবর্তী গ্রন্থকার ও ভাষ্যকারগণ মিথিলারাজ নাগদেব, সরদাতনয়, অভিনবগুপ্ত ও এ' সম্বন্ধে কোন কথা বলেন নি, বরং একবাক্যে তাঁরা ব্রহ্মাকেই আদি-নাট্যশাস্ত্রী হিসাবে স্বীকার করেছেন।

'ব্রহ্মভরতম্' গ্রন্থখানির পর প্রামাণিক ও প্রাচীন নাট্যগ্রন্থ হিসাবে 'সদাশিব-ভরতম্'-এর* নাম উল্লেখযোগ্য। শাস্ত্রী সদাশিব এটির রচয়িতা। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত তাঁর গ্রন্থের আরম্ভে ব্রহ্মার পরেই সদাশিবের নাম উল্লেখ করেছেন— "প্রণম্য শিরসা দেবো পিতামহ-মহেশ্বরো"। এই মহেশ্বর সদাশিব কিন্তু উমাপতি পঞ্চানন শিব নন। এঁর উপাধিও ভরত, কেননা ব্রহ্মার পরই নট ও নাট্যশাস্ত্রী হিসাবে ইনি বিশেষ প্রসিদ্ধ ছিলেন। অভিনবগুপ্ত প্রভৃতি ভাষ্যকার একে 'আদি-ভরত' নামে অভিহিত করেছেন। ডাঃ কানোও তাঁর 'দি হিন্ডী অব সাংস্কৃষ্টি পোয়েটিক্স' গ্রন্থে সদাশিবের নামোল্লেখ করেছেন। সরদাতনয় 'ভাবপ্রকাশন' গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন,

প্রোক্তসদাশিবেনাস্ত স্বরূপাশ্রয়নির্গমঃ ।

'রসসূত্র' এব স্বাভাবিকৈশ্চৈব বর্তমানং ॥

নানুকার্ষ্য বৃত্তহাংকাব্যাস্তাতঃপরম্বৃত্তঃ ।

দ্রষ্টুঃ প্রমোদত্রীড়ের্যারাগদ্বৈষপ্রসঙ্গতঃ ॥

লৌকিকস্ত স্বরমণীসংযুক্তশ্চৈব দর্শনাং ।'

পূর্বে উল্লিখিত হয়েছে বর্তমান আকারের নাট্যশাস্ত্রে প্রায় ১২০০০ হাজার শ্লোক আছে। সম্ভবত অধুনালুপ্ত ব্রহ্মা-রচিত নাট্যবেদ ও সদাশিব-রচিত নাট্যগ্রন্থ থেকে ভরত অনেক কিছু বিষয়বস্তু তাঁর নাট্যশাস্ত্রের অন্তর্ভুক্ত করেছেন। ডাঃ মনোমোহন ঘোষের অভিমতও তাই।^{১৪} পরবর্তী সঙ্গীত গ্রন্থগুলিতেও ব্রহ্মা ও

*Vide Mys. 309, also MS No. 1298 noted at page 308 though catalogue at Ādibharatam.

১৪। The present NS. contains about 12,000 *granthis* and it is supposed to include the views of the authors of the now extinct Nātyaveda (composed by Brahman) as well as of the Ādibharata.

সদাশিবের নাম উল্লিখিত হয়েছে—“মহাদেবস্ত পুরতন্তুর্গার্গাখ্যং বিমুক্তিদম্।” ‘সদাশিবভরতম্’ গ্রন্থখানি সম্ভবত ‘ব্রহ্মভরতম্’-এর পরে খৃষ্টপূর্ব ৫০০ অব্দের কিছু আগে রচিত। ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ারও এটিকে ‘ব্রহ্মভরতম্’ গ্রন্থের মতো প্রামাণিক ও প্রাচীন বলেছেন।^{১৫}

ব্রহ্মা-রচিত নাট্যবেদের প্রসঙ্গে স্বাতির উল্লেখ আছে। অভিনবগুপ্ত স্বাতিকে ঋষি বলে উল্লেখ করেছেন—“স্বাতি: ঋষিবিশেষঃ”। নাট্যশাস্ত্রে তিনি ভাণ্ডাবাদক-রূপে উল্লিখিত হয়েছেন—“স্বাতি ভাণ্ডানিযুক্তস্ত”। অভিনবগুপ্ত বলেন স্বাতি ‘পুঙ্কর’ নামে মৃদঙ্গ-জাতীয় বাজের আবিষ্কারক। আর একটি অবনদ্ধ-জাতীয় বাজযন্ত্রও তিনি নাকি সৃষ্টি করেছিলেন। স্বাতি বৃষ্টির সঙ্গে সম্পর্কিত নক্ষত্র-বিশেষও বটে। তাই অভিনবগুপ্ত কল্পনার বশবর্তী হ’য়ে কাব্যছন্দে স্বাতি-উদ্ভাবিত পুঙ্করবাজের ধ্বনির সঙ্গে মেঘের শেষের তুলনা ক’রে বলেছেন : “স্বাতি: ঋষিবিশেষঃ যেন জলধরসময়নিপতং সলিলধারাবৈচিত্র্যাভিহ্রমানপুঙ্করদলবিলসিত-রচিতবিচিত্রবর্ণাহুহরণবোজনয়া যথাস্বং বৃত্তিনিয়মেন পুঙ্করবাণনির্মাণং কৃতমিত্যর্থঃ”। অভিনবগুপ্তের ঐ কল্পনা ভারতের বর্ণনাকে অনুসরণ ফ’রেই জন্মলাভ করেছিল। স্বাতির প্রতিভা-সৃষ্ট পুঙ্করের জন্মকাহিনী বর্ণনা করতে গিয়ে ভারত নাট্যশাস্ত্রে উল্লেখ করেছেন,

অনুবৃত্তা। তথা স্বাতেরাতোতানানাং সমাসতঃ ।

পৌঙ্করাণাং প্রবক্ষ্যামি নিবৃত্তিং সম্ভবং তথা ॥

অনধ্যায়ে কদাচিত্ত্ব স্বাতির্বৈ হৃদিনে দিনে ।

জলাশয়ং জগামাথ সলিলানয়নং প্রতি ॥

* * * *

গত্বা সৃষ্টং মৃদঙ্গানাং পুঙ্করানসৃজন্ততঃ ।^{১৬}

স্বাতির কোন গ্রন্থের উল্লেখ অবশ্য পাওয়া যায় না।

প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রী হিসাবে স্বাতির পর কণ্ঠপের^{১৭} নাম উল্লেখযোগ্য।

১৫। It may be placed on a line with Brahmabharata for its merit and antiquity.

১৬। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সংস্করণ), ৩৩৪-১০

১৭। কাণ্ডপ নামও কোথাও কোথাও পাওয়া যায়। যেমন মহাভারতের আদিপর্বে আছে :

“কাণ্ডপো ধর্মপত্নীভ্যাম্” (১১।৭)। “দর্শনং কাণ্ডপং তত্র” (২২।৬), “কাণ্ডপস্ত দ্বিজাতেশ্চ” (২৩।২), “কাণ্ডপোহন্ত্যগ্নং” (৩৪।৩৪) প্রভৃতি। কিন্তু কাণ্ডপ ও কণ্ডপ দু’জন ভিন্ন ব্যক্তি।

নারদীশিক্ষায় কৈশিক-গ্রামরাগের স্রষ্টা হিসাবে কণ্ঠের নাম পাওয়া যায়—
“কণ্ঠপঃ কৈশিকং প্রাহ মধ্যমগ্রামসম্ভবম্”। কণ্ঠপ যে একজন প্রামাণিক
প্রাচীন গ্রন্থকার তা শিক্ষাকার নারদের উদ্ধৃতি থেকেই বোঝা যায়। কৈশিকরাগ
তথা গ্রামরাগের উল্লেখ রামায়ণে পাওয়া যায়—“চরিতে কৈশিকাচাৰ্যৈরবত-
নিষেবিতে” (রামায়ণ, সুন্দরকাণ্ড ১।১৬৩)। মহাভারত ও হরিবংশেও
কৈশিকরাগাদির উল্লেখ আছে—“ষড়গ্রামরাগেষু চ তত্র কার্যম্” (৮৯৮)
প্রভৃতি। কল্লিনাথ কৈশিকরাগ তথা গ্রামরাগ সম্বন্ধে বলেছেন—“কৈশিকী নাম
শুদ্ধপঞ্চমশ্রু ভাবারাগঃ” (৪।২৯৭)। মঙ্গল বা কল্যাণজনক ব্যাপারে এই রাগের
প্রয়োগ হয়—“কৈশিক্যা মঙ্গলাচারঃ” (৪।২৯৭), বা “কৈশিক্যাং বোষ্ট্রিরাগে
বা মঙ্গলং মঙ্গলৈঃ পদৈঃ” (৫।৩০৩); অর্থাৎ মঙ্গলাচার ও মঙ্গল-প্রবন্ধগান
মঙ্গলপদযুক্ত ক’রে গান করতে হ’লে কৈশিকরাগের প্রয়োজন হয়। শিক্ষাকার
নারদ (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী) কৈশিক-গ্রামরাগের স্বর-রূপ বা রাগ-নক্সার পরিচয়
দিতে গিয়ে বলেছেন,

কাকলিদৃশ্যতে যত্র প্রাধান্যং পঞ্চমশ্রু তু।

কণ্ঠপঃ কৈশিকং প্রাহ মধ্যমগ্রামসংভবম্ ॥

বিকৃত স্বর হিসাবে কাকলি-নিবাদ ও অন্তর-গান্ধারের বিকাশ নাট্যশাস্ত্রকার
ভরতের সময়েই (খৃঃ ২য় শতাব্দী) নয়, শিক্ষা-সাহিত্যের যুগেই প্রথম
হয়েছিল তা নারদীশিক্ষা দেখলে বোঝা যায়। মধ্যমগ্রাম থেকে স্রষ্টা কাকলি-
নিবাদ ও পঞ্চম-স্বরের প্রাধান্য অর্থে কৈশিকরাগে পুনঃপুনঃ উচ্চারণ বা আবৃত্তি
থাকে।^{১৮} শাস্ত্রদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে, কৈশিকের বিভিন্ন মিশ্ররূপের পরিচয় দিয়েছেন,
যেমন ভিন্নকৈশিকমধ্যম, ভিন্নকৈশিক, গৌড়কৈশিকমধ্যম, গৌড়কৈশিক, ষড়্জ-
কৈশিক, মালবকৈশিক। তিনি শুদ্ধকৈশিকমধ্যম প্রভৃতি ও শুদ্ধকৈশিক-গ্রামরাগকে
কার্মারবী ও কৈশিকী জাতিদুটি থেকে উৎপন্ন বলেছেন : “কার্মারব্যাশ্চ কৈশিক্যাঃ
সংজ্ঞাত শুদ্ধকৈশিকঃ”। পঞ্চম গ্রাস, কাকলি-নিবাদযুক্ত ও অবরোহণে প্রসন্নান্ত
অলংকার থাকে। ভরতও নাট্যশাস্ত্রে জাতিরাগ হিসাবে কৈশিকের পরিচয়
দিয়েছেন মধ্যমগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কিত ক’রে। কৈশিকী-গ্রামরাগও মধ্যমগ্রামের

১৮। টীকাকার ভট্টশোভাকর ঐ শ্লোকের বিবৃতি প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “মধ্যমগ্রামাদ্ব্যুৎপন্নস্ত
কাকলিরেব প্রতিকৌ নিবাদো ভবতি পঞ্চমশ্রু প্রাধান্যং পুনঃপুনরুচ্চারণং শেখানি বরাস্তরানি
সামান্তেন বর্ততে”।

সঙ্গে সম্পর্কিত। রামায়ণে ‘কৈশিকী’ জাতিরাগ-রূপে বিকাশলাভ করেনি বলে মনে হয়, কেননা শুদ্ধ-সপ্ত জাতিরাগ-গানেরই প্রচলন ছিল, বিকৃত জাতিরাগের তখন সৃষ্টি হয় নি। মোটকথা রামায়ণ ও মহাভারতের যুগে যে কৈশিক-গ্রামরাগের প্রচলন ছিল তার রূপের পরিচয় আমরা অবশ্যই অহুমান করতে পারি পরবর্তী সঙ্গীতগ্রন্থগুলির বর্ণনা থেকে। পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে যে কৈশিক-গ্রামরাগটি মধ্যগ্রাম-সম্পর্কিত ক’রে ঋষিকল্প শিল্পী ও শাস্ত্রী কণ্ঠপ আবিষ্কার করেছিলেন।

কণ্ঠপ নামেও আমরা সাধারণত হু’জন আচার্যের নাম পাই, যেমন বৃদ্ধ-কণ্ঠপ ও কণ্ঠপ। কাণ্ঠপ নামধারী একজন ঋষির উল্লেখ পাণিনি-সূত্রে (৪।৩।১০৩) পাওয়া যায়—“কাণ্ঠপকৌশিকাভ্যামৃষিভ্যাং গিনিঃ”। কাণ্ঠপ ও কৌশিক হু’জন ঋষি ছিলেন। পাণিনি আনুমানিক খৃষ্টপূর্ব ৫০০ অব্দে অষ্টাধ্যায়ী রচনা করেন, সূত্রাং সূত্রে উল্লিখিত ঋষি কাণ্ঠপ খৃষ্টপূর্ব ৫০০ অব্দের বা তার আগেকার গুণী। তাছাড়া মহাভারতে কাণ্ঠপের নাম উল্লিখিত হয়েছে পূর্বেই বলেছি (সভাপর্ব ১১।৭, ২২।৬, ২৩।২, ৩৭।৩৭ প্রভৃতি)। এ’ছাড়া খৃষ্টীয় ৬১-৬৭ অব্দে বৌদ্ধ-প্রচারক কাণ্ঠপ-মতঙ্গের নাম পাওয়া যায়। তিনি মধ্য-পূর্ব-এশিয়ায় বৌদ্ধধর্মের মাধ্যমে ভারতীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতি প্রচার করেছিলেন। কিন্তু একথা ঠিক যে ঐরা সঙ্গীতগুণী কণ্ঠপ থেকে পৃথক গুণী। শ্রদ্ধেয় ডাঃ ষ্টেন কনো উল্লেখ করেছেন নার্ট্যশাস্ত্রকার ভরতের পরেই কাণ্ঠপ নামধারী একজন মুনির উল্লেখ পাওয়া যায় ও অভিনবগুপ্ত তাঁর ‘অভিনবভারতী’ ভাষ্যে প্রামাণিক সঙ্গীতগুণী হিসাবে তাঁর নামোল্লেখ করেছেন। এখানে উল্লেখযোগ্য যে শ্রদ্ধেয় কনো কাণ্ঠপের সঙ্গে কণ্ঠপ-নামকে অভিন্নভাবে দেখেছেন। অবশ্য কাণ্ঠপ নামে একজন ঋষি ছিলেন। হরিবংশ (বিষ্ণুপর্ব ৬৯।২৮) কণ্ঠপ নামের উল্লেখ আছে—“কণ্ঠপেণ মহাঋশী”। ভরত পূর্বচার্যদের নামোল্লেখ করতে গিয়ে এই কাণ্ঠপের নামও করেছেন—“কাণ্ঠপোদ্ধবঃ” (৩৬।২)। অগ্নিপু্রাণেও (৩৩৬।২২) কাণ্ঠপের উল্লেখ আছে। রাজশেখর (খৃষ্টীয় ১০ম শতাব্দী) তাঁর ‘কাব্যায়মাংসা’ গ্রন্থে শিব, ব্রহ্মা প্রভৃতির সঙ্গে কাণ্ঠপের নাম উল্লেখ করেছেন। কাব্যাদর্শের টীকা হনুমান্নমে কাণ্ঠপ ও বরকচিকে দণ্ডির পূর্ববর্তী বলা হয়েছে। কাব্যাদর্শের আর একটি ভাণ্ড শ্রুতাহুপালিনীতেও কাণ্ঠপ, ব্রহ্মদত্ত ও নন্দিস্বামীকে দণ্ডির পূর্ববর্তী বলে বর্ণনা করা হয়েছে। মোটকথা বৃদ্ধ-কণ্ঠপ ও সঙ্গীতজ্ঞানী কণ্ঠপ ভিন্ন ভিন্ন গুণী। ডাঃ রাঘবন উল্লেখ করেছেন পুণ্যায় ভাণ্ডারকর ওরিয়েন্টাল ইন্সটিটিউট গ্রন্থাগারে রক্ষিত নান্দেবের ‘ভরতভাণ্ড’ বা ‘সরস্বতীহনুমান্কার’-পাণ্ডুলিপির

১১১-বি ও ১১৪-এ পৃষ্ঠায় কাণ্ডপ বা বৃহৎ-কাণ্ডপের নাম উল্লেখ আছে ও তা' থেকেও বোঝা যায় পৌরাণিক বৃদ্ধ-কাণ্ডপ ও সঙ্গীতশাস্ত্রী কণ্ডপ বা বৃহৎ-কণ্ডপ মোটেই অভিন্ন ব্যক্তি নন। কণ্ডপ বা বৃহৎ-কণ্ডপ নাকি 'লঘু-কণ্ডপ' ও 'বৃহৎ-কণ্ডপ' নামে দু'খানি সঙ্গীতগ্রন্থ রচনা করেছিলেন। দুটির মধ্যে 'বৃহৎ-কণ্ডপ' গ্রন্থটি নাকি মতঙ্গের 'বৃহদ্দেশী' ^{১৯} গ্রন্থের মতো আয়তনে বড়। শিক্ষাকার নারদ, মতঙ্গ, অভিনবগুপ্ত, শঙ্করদেব, কল্লিনাথ, সিংহভূপাল প্রভৃতি সঙ্গীতগুরুরা সঙ্গীতশাস্ত্রী হিসাবে কণ্ডপের নামই উল্লেখ করেছেন। যেমন (১) "কণ্ডপঃ কৈশিকং প্রাহ" (নারদশিক্ষা); (২) "ভরতঃ কণ্ডপো মুনিঃ" (সঙ্গীত-রত্নাকর) ^{২০}; (৩) "তথা চাহ কণ্ডপঃ" (কলানিধি-টীকা), প্রভৃতি। তবে একথা ঠিক যে, কণ্ডপের রচিত সঙ্গীতগ্রন্থ ছিল ও তার যথেষ্ট প্রমাণও পাওয়া যায়। অগ্রাগ্র গ্রন্থের কথা ছেড়ে দিলে এক 'সঙ্গীত-রত্নাকর', কল্লিনাথের 'কলানিধি' ও সিংহভূপালের 'স্বধাকর' প্রভৃতি টীকা থেকে প্রমাণের অভাব নাই।

বর্ণের রঞ্জকত্ব ধর্ম থাকার জন্ত তাদের রাগ-পর্ধ্যয়ের অন্তর্ভুক্ত করা যায় কিনা সে সম্বন্ধে কণ্ডপ বলেছেন :

চতুর্গামপি বর্ণনাং যো রাগঃ শোভনো ভবেৎ ।

স সর্বো দৃশ্যতে যেষু ভেন রাগা ইতি স্মৃতাঃ ।

স্বরাঃ সরন্তি যদেগান্তস্মাদ্বেসরকা স্মৃতাঃ ॥

এথেকে বোঝা যায় শুদ্ধা, ভিন্না বা ভিন্নকা, গোড়ী বা গোড়িকা ও রাগগীতি, সাধারণী, ভাষা, বিভাষা, অন্তরভাষা প্রভৃতি গীতির প্রচলন মতঙ্গের সময়ে (খ্রীষ্টীয় ৫ম—৭ম শতাব্দী) ছিল। বাষ্টিক, শাহুল, হুর্গাশক্তি, কোহল প্রভৃতি আচার্যেরাও ঐ সকল গীতির উল্লেখ করেছেন। কণ্ডপ রাগ ও গীতের পার্থক্যের কথাও বলেছেন। যেমন, কল্লিনাথ রাগ ও গীতের ভিন্নতা দেখাতে গিয়ে বলেছেন : "দশলক্ষণলক্ষিতং গীতং রাগশব্দেনাভিধীয়তে। গীতং চতুরঙ্গোপেতং ধ্রুবাযোগাং পঞ্চবিধম্। কুত এতদ্বিস্তায়তে ? আপ্তবচনাম্।"

১৯। এখানে উল্লেখযোগ্য যে ত্রিবাল্লভ থেকে মতঙ্গের যে 'বৃহদ্দেশী' গ্রন্থটি ছাপা হয়েছে, সেটি অসম্পূর্ণ। তার সম্পূর্ণ ও বিস্তৃত পাণ্ডুলিপিটি নাকি ডাঃ ভি. রায়বন প্রকাশের জন্ত সম্পাদন করছেন।

২০। অবশ্য আডেরার থেকে মুদ্রিত সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকায় কোথাও কোথাও 'কাণ্ডপ' নামও পাওয়া যায়, বা মুদ্রাকর-প্রমাদ।

অর্থাৎ অংশ, ভাগ, প্রভৃতি লক্ষণযুক্ত হ'লে গীত রাগ-পরিচয়যুক্ত হয়, আর সীত সর্বদাই চারটি ও কখনো কখনো ঐক্যধাতুর যোগে পাঁচটি অক্ষরযুক্ত হয়। কিন্তু এর প্রমাণ কি? কল্লিনাথ কণ্ঠপের উক্তিকে আশ্রয়বাক্য হিসাবে উল্লেখ ক'রে বলেছেন,

তথা চাহ কণ্ঠপঃ —

কচিদংশঃ কচিভাগঃ ষাড়বোড়ুবিতে কচিং ।

অল্পত্বং চ বহুত্বং চ গ্রহাপভাগসংযুতম্ ॥

মদ্রতারো তথা জ্ঞানী যোজনীয়া মনীষিভিঃ ।

গ্রামরাগাঃ প্রযোক্তব্য বিধিবদ্ধশরুপকাঃ ॥

প্রবেশাক্ষেপনিষ্ক্রামপ্রাসাদিকমথাস্তরম্ ।

গীতং পঞ্চবিধং যন্তত্রাট্টগেরেভিঃ প্রযোজয়েৎ ॥^{২১}

শাস্ত্রী কণ্ঠপ যে পঞ্চবিধ গীতকে রাগের মাধ্যমে প্রয়োগ করতে বলেছেন, ভরত তাদের ঐক্যগীতি-রূপে পরিচয় দিয়েছেন। ভরত উল্লেখ করেছেন,

ঐক্যশ্চ পঞ্চ বিজ্ঞেয়া নানাবৃত্তসমুদ্ভবাঃ ।

* * * *

প্রাবেশিকী তু প্রথমা দ্বিতীয়াক্ষেপিকী তৃতীয়া ।

প্রাসাদিকী তৃতীয়া চ চতুর্থী চান্তরা ঐক্য ।

নৈষ্ক্রামিকী চ বিজ্ঞেয়া পঞ্চমী চ ঐক্য বৃধৈঃ ।

এথেকে বোঝা যায় কণ্ঠপের সময় নাট্যগীতি ঐক্যের প্রচলন ছিল ও তিনি তার রূপভেদ, শ্রেণীভেদ, লক্ষণ, প্রকৃতি ও প্রয়োগ-রহস্য জানতেন। তাছাড়া, গ্রামরাগ হিসাবে কণ্ঠপ ষাড়ব, মধ্যমগ্রাম, পঞ্চম, ককুভ, ষড়্জ, সাধারিত ও কৈশিকমধ্যমেরও পরিচয় দিয়েছেন।^{২২} এক ককুভ ছাড়া অপর গ্রামরাগগুলির উল্লেখ আমরা নারদীশিকায় ও নাট্যশাস্ত্রে পাই। মতঙ্গ ককুভকে গ্রামরাগের আশ্রিত 'ভাষারাগ' আখ্যা দিয়েছেন। যাট্টিকের অভিমতও তাই। সুতরাং

২১। বৃহদ্দেশীতেও (পৃ: ১০৪) কণ্ঠপের এ' উক্তিটি আছে।

২২। মতঙ্গ তাঁর বৃহদ্দেশীতে (পৃ: ৮১) উল্লেখ করেছেন,

তথা কাণ্ডপেনাপ্যুক্তম্—

ষাড়বে মধ্যমগ্রামে পঞ্চমঃ ককুভতথা ।

ষড়্জে সাধারিতশ্চৈব তথা কৈশিকমধ্যমঃ

কণ্ঠপ গ্রামরাগ থেকে উৎপন্ন ভাষা রাগেরও পরিচয় দিয়েছেন, কেননা ঠকরাগের পরিচয় দিতে গিয়ে তিনি বলেছেন এ' রাগটি লক্ষ্মীদেবীর প্রীতিকর বলে মুখ্য বা প্রধান—“কণ্ঠপমতে তু ঠকরাগ এব মুখ্য: লক্ষ্মীপ্রীতিকরত্বাৎ” (বৃহদ্দেশী, পৃ: ২৫)। ঠককৈশিক বা ঠককৈশিকের পরিচয় দিতে গিয়ে কণ্ঠপ বলেছেন রাগটি নিষাদ ও গান্ধার-বর্জিত ঔড়ুবজাতির। নর্তরাগের প্রসঙ্গে কণ্ঠপের প্রমাণ দিয়ে মতঙ্গ বৃহদ্দেশীতে উল্লেখ করেছেন: “নহু কাণ্ঠপ (?)”^{২৩} মুনিরা নর্তরাগস্ত্র কিমিত্যার্তো নির্দেশ: কৃত: ? উচ্যতে। উত্তটচারিমণ্ডলান্দো বিনিযুজ্যমানত্বাদ্ মুখ্যত্বমিতি কণ্ঠপমতে”। পুনরায় নর্তরাগের প্রসঙ্গে বলেছেন: “বর্ণ: সঞ্চারী ইতি কণ্ঠপ মতে”।

কণ্ঠপ মূহ্নাদির আলোচনাও করেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন: “জ্ঞাস্বা জাত্যাংশবাহিলাং নির্দেশ্য মূহ্না বুধৈ:।”^{২৪} এছাড়া গ্রামরাগগুলির ঔড়ব-ষাড়বাদি জাতির নির্ণয়-প্রসঙ্গে কণ্ঠপ উল্লেখ করেছেন,

কীদৃশী তু ভবেদ্ ভাষা সংকীর্ণা দেশজাতরে (?)।

ছায়ামাত্রানুগা: প্রোক্তা গ্রহাংশতাসংযুতা: ॥

কতমা ষাড়বা তত্র কতমৌড়ুবিভা ভবেৎ।

পূর্ণা তু কতমা জ্ঞেয়া সাধারণকৃত্য তু সা ॥

গ্রামরাগেষু কা কুত্র কীদৃশী গীয়তে জ্ঞনৈ:।

কতমা প্রাপ্যতে ভাষা বিভাষা কতমা ভবেৎ ॥

কতমান্তরভাষা বৈ কতমা শ্রাদহুক্রমাং।

এতন্মে ক্রহি তত্বেন মহৎ কোতুহলং হি মে ॥

এখন কণ্ঠপ কোন্ সময়ের সঙ্গীতগুণী তা সঠিকভাবে নির্ণয় করা কঠিন। প্রথম—নারদীশিকায় কণ্ঠপের উল্লেখ থাকায় তিনি খৃষ্টপূর্বযুগের বলে অনুমান হয়, কিন্তু ভাষা, বিভাষা, অন্তরভাষা প্রভৃতি রাগের সঙ্গে পরিচিত থাকায় তাঁকে ভরতোত্তর কালের আচার্য বলেই ধারণা হয়। তবে যদি বলা যায় ভরত নাটকের জ্ঞান যতটুকু প্রয়োজন ততটুকু সঙ্গীত-সামগ্রী নিয়েই আলোচনা করেছেন তাঁর পূর্বগদের পদাঙ্ক অনুসরণ ক’রে, সঙ্গীতগ্রন্থ রচনা করা তাঁর অভিপ্রায় ছিল না, তা’হলে অবশ্য স্বতন্ত্র কথা। কিন্তু তিনি মাত্র জাতিরাগের ও ধ্রুবাঙ্গীতির

২৩। প্রথমপতই ‘কণ্ঠপ’ এই পাঠ-বিকৃতি হয়েছে।

২৪। বৃহদ্দেশী, পৃ: ১০৩

এবং তাঁদের আত্মসম্বন্ধিক সঙ্গীত-উপাদানের আলোচনা করেছেন, গ্রামরাগের বা গ্রামরাগ থেকে সৃষ্ট ভাবারাগগুলির কোন পরিচয়ই দেন নি। কল্পগ সে সম্বন্ধেই আলোচনা করেছেন। কাজেই তাঁর সঠিক অভ্যুদয়-কাল নিরূপণ করা নানান দিক দিয়ে কঠিন। তবে যোগসূত্র রাখার সুবিধার জন্ত আমরা সঙ্গীতশাস্ত্রী স্বাতির পরই খৃষ্টপূর্বযুগের আলোচনায় কল্পগকে স্থান দিলাম।

দ্বিতীয় পরিচ্ছেদ

॥ রামায়ণ ও মহাভারত-হরিবংশের যুগ ॥

(৪০০—২০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ)

রামায়ণ ও মহাভারতাদি মহাকাব্যের যুগে দেখি যে বৈদিক যাগ-যজ্ঞের মতো রাজসূয় ও অশ্বমেধাদি যজ্ঞেরও অস্থান হ'ত। বাজসনেয়ি-সংহিতায় পুরুষমেধ-যজ্ঞের উল্লেখ আছে। পুরুষমেধযজ্ঞে ১৮৪টি পর্ষদ নরবলী দেওয়া হ'ত। রাজসূয় ও অশ্বমেধ যজ্ঞাদিতে গাথা-নারাশংসী ও আখ্যান সুরে পাঠ ও গান করা হ'ত। গাথা-নারাশংসী বীর-পুরুষদের প্রশংসাসূচক স্তুতিগান। নৃপতি ও ঋষি-মুনিদের চরিতাবলী ও ক্রিয়াকলাপকে অবলম্বন ক'রে রচিত আখ্যানও সুরে আবৃত্তি বা গান করা হ'ত। যজ্ঞানুষ্ঠানের ঐগুলি ছিল অপরিহার্য অংশ। অশ্বমেধযজ্ঞে একজন পুরোহিত পরিপ্লব-আখ্যান ও প্রাচীন নৃপতিদের চরিত-কথা আবৃত্তি করতেন, আর একজন বীণাগাথী ক্ষত্রিয় মুখে মুখে যাজ্ঞিকের জয়সূচক গাথা রচনা ক'রে বেণু বা বাঁশীর সঙ্গে গান করতেন। কুরু ও কোশল-রাজত্বের নৃপতিবর্গ সে সকল যজ্ঞে উপস্থিত থাকতেন। রাজসূয়যজ্ঞেও নৃত্য ও গীতের আয়োজন থাকত। ইক্ষ্বাকু ও কুরুবংশের অনেক আখ্যানই স্বরযোগে গান করা হ'ত। এগুলিই গাথা বা আখ্যান-গান।

শতপথব্রাহ্মণে 'পুরুষবা ও উর্বশীর আখ্যান ঋগ্বেদীয় সামগদের কাছে সুপরিচিত। গন্ধর্বরা পুরুষবার কাছ থেকে উর্বশীকে হরণ করে। উর্বশী গন্ধর্বদের কাছে 'অগ্নিবাগ' নামে একপ্রকার যাগক্রিয়া শিক্ষা করে। ঐতরেয়-ব্রাহ্মণে (৭।১৩-১৪) বর্ণিত শুনশেপের আখ্যানও যাজ্ঞিকদের কাছে আদরণীয়। সেখানেও গন্ধর্বশ্রেষ্ঠ নারদের আবির্ভাব দেখা যায়। রাজসূয়যজ্ঞে এ' ধরনের গাথা বা আখ্যান গান করা হ'ত। বাক্ (কথা) সে সকল আখ্যানের প্রাণস্বরূপ ছিল। বাক্কে নারী ব'লে ব্যাখ্যা বা কল্পনা করা হয়েছে। ব্রাহ্মণ-সাহিত্যে বাক্ বা সরস্বতী সোম-রূপে কল্পিত হয়েছেন। বাক্ স্বর্গলোকে থাকেন। গায়ত্রী পক্ষী-রূপে বাক্ বা সোমকে পৃথিবীলোকে হরণ ক'রে নিয়ে আসে। গন্ধর্বরা সুরযোগ বুঝে আবার সোমকে হরণ করে। সোমই নারী-রূপিণী বাক্। গন্ধর্বরা সোমকে বেদ শিক্ষা দেয়। তখন দেবতার একটি

বীণা ভৈরৱী ক'রে বীণাবাদ্যের সঙ্গে এই ব'লে গান ও নৃত্য করে : 'হে বাক, তোমার জন্ত আমরা গান করছি ও তোমাকে আনন্দ দান করছি'। বাক বা সোম তখন দেবতাদের দিকে ফিরে তাকালেন। তিনি দেবতাদের নৃত্য, গীত ও বাদ্যের প্রশংসা করা ছাড়া আর কিছুই করলেন না। শতপথব্রহ্মণেও (১৪।৫।৮-১২) সোমহরণের আখ্যানটি এভাবে বর্ণনা করা হয়েছে।

খৃষ্টপূর্ব অষ্টম মহাকাব্য হিসাবে আমরা ঋষি বায়িকো-রচিত 'রামায়ণ' পাই ও তার পরেই পাই ব্যাস-সংকলিত 'মহাভারত'। রামায়ণ ও মহাভারত সঙ্গীত-শাস্ত্রের অন্তর্গত নয়, কিন্তু তাদের প্রতিটি সর্গে বা অধ্যায়ে নৃত্য, গীত ও বাদ্য তথা সঙ্গীতের পরিচয় পাওয়া যায়। অনেকে এ'হুটি মহাগ্রন্থকে পুরাণ-কাহিনীর অন্তর্ভুক্ত করলেও এরা যে কথা ও কাহিনীর মাধ্যমে খৃষ্টপূর্ব ৪০০ থেকে ৩০০ অব্দের ও খৃষ্টীয় পূর্বাব্দের শেষের দিকের পর্বন্ত ভারতীয় সমাজের একটি তথ্যপূর্ণ ইতিহাস জানিয়ে দেয় একথা সকল মনোবী ও ঐতিহাসিকই স্বীকার করেন। ক্রমিক দিন তারিখের সামঞ্জস্য রক্ষা ক'রে ইতিহাস লেখার প্রথা তখন ছিল না বটে, কিন্তু মহাকাব্যগুলি খৃষ্টপূর্ব যুগের সামাজিক, রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক, সাংস্কৃতিক ও সভ্যতার পরিপূর্ণ ইতিকথারই পরিচয় দেয়।

ডাঃ রায়চৌধুরী পরীক্ষিতোত্তর ও বিশ্বিসার-পূর্ব যুগকে পাঁচটি ভাগে বিভক্ত করেছেন। অথর্ববেদের শেষাংশ, ঐতরেয়াদি ব্রাহ্মণ ও বৃহদারণ্যক উপনিষৎ প্রভৃতি প্রধান প্রধান উপনিষদগুলি প্রথম ভাগের অন্তর্গত, আর রামায়ণ, মহাভারত, মহাপুরাণ ও উপপুরাণগুলি দ্বিতীয় ভাগের অন্তর্গত। বর্তমানে রামায়ণের যে সংস্করণ পাওয়া যায় তাতে প্রায় ২৪,০০০ হাজার শ্লোকের সমাবেশ আছে। কিন্তু খৃষ্টীয় ১ম অথবা ২য় শতাব্দীতে সম্ভবত ১২,০০০ হাজার মাত্র শ্লোক ছিল ও তার প্রমাণ কাভ্যায়নীপুত্র-রচিত 'জ্ঞানপ্রস্থান' গ্রন্থের 'মহাবিভাষা' নাম বৌদ্ধভাষ্য থেকে পাওয়া যায়। এই ভাষ্যে তথাগতবুদ্ধের নাম ছাড়াও হিন্দুদের সঙ্গে যবন (গ্রীক) ও শকজাতির (সীথিয়ান) যুদ্ধের সূক্ষ্ম বর্ণনা পাওয়া যায়—“শকান্ যবনমিশ্রিতান্” (১।১৭।২১)। কিঙ্কিঙ্কাকাণ্ডে দেখা যায়, বানররাজ সূগ্রীব যবনদের দেশ ও শকদের সহরের মাঝামাঝি কুরু, মদ্র ও হিমালয়ের দেশগুলির অবস্থান নির্দেশ করেছেন। তাথেকে প্রমাণ হয় যবন (গ্রীক) ও শকেরা (সীথিয়ান) এক সময়ে পঞ্জাব-অঞ্চলের অধিবাসী ছিল। ভারতীয় সঙ্গীতে গ্রীক ও সীথিয়ানদের প্রভাব সূক্ষ্ম। তা'ছাড়া খৃষ্টপূর্ব ৬ষ্ঠ থেকে ৩য় শতক পর্যন্ত পারস্ত ও ম্যাসিডোনিয়ার অভিযানও স্মরণীয়। খৃষ্টপূর্বাব্দের না হলেও

খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়াকার দিকে মতঙ্গ প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্রীরা সামান্যভাবে সঙ্গীতে এই বিদেশী প্রভাবের কথা রাগনামের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন। তেরোশো শতাব্দীর গ্রন্থকার শঙ্করদেব সে প্রভাবের কথা আরো স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন তুরুঙ্ক-তোড়ী, তুরুঙ্ক-গোড়, শক প্রভৃতি রাগের উল্লেখ ক'রে।

রামায়ণ আগে রচিত হয়েছিল—কি মহাভারতের রচনা আগে এ'নিয়েও মতভেদের অন্ত নেই। এস. ভীমশংকর রাও পুরাণের প্রসঙ্গে ডাঃ কৃষ্ণস্বামী আয়্যাকারের মতের উল্লেখ ক'রে বলেছেন ডাঃ কৃষ্ণস্বামীর অভিমতে রামায়ণের কাহিনী রূপায়িত হয়েছিল মহাভারতের যুদ্ধের পরে।^১ কিন্তু পণ্ডিত হপকিন্স, হার্মান জেকবী, ডাঃ উণ্টারনিজ প্রভৃতি মনীষীরা বিভিন্নভাবে বিচার ক'রে রামায়ণের প্রাচীনতাকেই স্বীকার করেছেন।

বর্তমান ঐতিহাসিকদের অধিকাংশের মতে রামায়ণ রচিত বা সংকলিত হয়েছিল খৃষ্টপূর্ব ৪০০ অব্দে ; অর্থাৎ খৃষ্টপূর্ব ৪র্থ শতকে রামায়ণের সংকলনের কাজ শুরু হ'য়ে শেষ হয় খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে।^২ পণ্ডিত হোলট্‌ম্যান অনুমান করেন বর্তমান আকারের রামায়ণ-মহাগ্রন্থটি কবি বাণ্মীকি রচনা করেন তখনকার যুগে গায়ক-সম্প্রদায়ের মুখে মুখে প্রচলিত গীত একটি রামায়ণ-গানের কাহিনীকে ('on the basis of ancient 'ballads') অবলম্বন ক'রে। ডাঃ উইণ্টারনিজের অভিমতও তাই। রামায়ণের কুশীলব ভ্রাম্যমান গীতশিল্পী—রাম-চরিত ও রাম-গুণগাথা সুর ও তান সহযোগে দেশে দেশে গান ক'রে বেড়াতেন। হৃত সঞ্জয়ও অনেকটা সেই সম্প্রদায়ভুক্ত ছিলেন। ডাঃ উইণ্টারনিজের মতে সঞ্জয় ছিলেন একজন সভাগায়ক। তিনি অন্ধ ধৃতরাষ্ট্রকে মহাভারত-যুদ্ধের আখ্যান মুখে মুখে গান ক'রে শোনাতেন।^৩ অব্যাপক পাজিটার উল্লেখ করেছেন ঐ বিচরণশীল

১। Vide *The Quarterly Journal of the Andhra Historical Research Society*, Vol. II, Octo., 1927, No. 2, pp. 81-90.

২। অনেকের মতে সংকলনের কাজ শেষ হয় খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দীর আগে নয়— 'The Mahābhārata cannot have received its present form earlier than the 4th century B.C. and not later than the 4th century A.D.'

৩। প্রফেসর হপকিন্স তাঁর 'এপিক্‌ মাইথোলজি' গ্রন্থে (পৃ • ১২) উল্লেখ করেছেন : "For the Mahābhārata the time from 300 B.C. to 100 B.C. appears now to be the most probable date, though excellent authorities extend the limits from 400 B.C. to 400 A.D."

৪। "Thus in the Mahābhārata itself, it is the Sūta Sañjaya who

গায়ক-সম্প্রদায় বা স্মৃতদের সঙ্গে বর্তমান রাজপুতানায় ভাটদের তুলনা করা যায়। অধ্যাপক উইন্টারনিজ মহন্বৃতির (১০।১১,১৭) নজির উল্লেখ ক'রে বলেছেন স্মৃতেরা মিশ্রজাতি : ব্রাহ্মণ-কন্যাদের গর্ভে ও ক্ষত্রিয়-যোদ্ধাদের ঔরসে জন্ম। এ' ছাড়া ঐতিহাসিক প্রমাণও পাওয়া যায় যে মাগধ ও স্মৃতেরা সাধারণভাবে গায়ক-শ্রেণীভুক্ত ছিল। কাক মতে মাগধ ও স্মৃতদের উৎপত্তি ক্ষত্রিয়ানীর গর্ভে ও বৈশ্যের ঔরসে। এদের অনেক সময় সমাজের বাইরে বাস করতে হ'ত। এরা রাজাদের বা রাজকন্যাবর্গের সারথিরও কাজ করত। মাগধরা ছিল মগধের অধিবাসী, আর স্মৃতেরা মগধের পূর্বদেশে বাস করত।

নাট্যশাস্ত্রকার ভরত কুশীলব শব্দের অর্থ সম্বন্ধে বলেছেন,

নানাতোত্তবিধানে প্রয়োগযুক্ত প্রবাদনে কুশলঃ।

আতোতোহপ্যতিকুশলো যস্মাং স কুশীলবস্তস্মাং ॥*

এখানে নাটকের উপযোগী গীত-বাদ্যের শিল্পীমাত্রকেই কুশীলব বলা হয়েছে।

আসলে আখ্যান বা গাথা স্মরণ-সহযোগে যারা গান করত তাদেরই বলা হ'ত 'গায়ক', অর্থাৎ 'story teller with tune' বা 'court-singer' (আখ্যান-কথক বা সভাগায়ক)। রামায়ণের যুগে তো বটেই, প্রাচীন ভারতে বংশাহুক্রমে মুখে মুখে গান করার রীতি প্রচলিত ছিল। এছাড়া রাজকন্যাবর্গ, ব্রাহ্মণ বা পুরোহিত, গন্ধর্ব ও ঋষি-মুনিরাও বিশেষভাবে সঙ্গীতের চর্চা করতেন। রাজদরবারে চারণদলের পক্ষে সঙ্গীত-পরিবেশন অপরিহার্য ছিল। দেবদাসীরা ছাড়া সম্ভ্রান্তবংশীয়া নারীরাও নৃত্যগীতে স্বাধীনভাবে যোগ দিতেন। তখনকার নৃত্য

describes to King Dhritarāstra the events on the battlefield. These court-singers formed a special caste, in which the epic songs were transmitted from generation to generation. Epic poetry probably originated in the circle of such bards, who certainly were very closely related to the warrior class. Besides there were also travelling singers, called *Kuśi-lavas*, who memorised the songs and publicly sang them to the accompaniment of the lute, * *. Thus it is related in the *Rāmāyaṇa*, though in a late interpolated song, how the two sons of Rāma, Kuśa and Lava, travelled about as wandering singers and recited in public assemblies the poem learned from the poet Vālmiki".—*A History of Indian Literature*, Vol. I, p. 315.

সম্পূর্ণভাবে শাস্ত্রীয় ধারার অমুযায়ী ছিল। বাঙ্গালীক নৃত্যের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন,

এতে গর্ভবরাজানো ভরতশ্রুতগতো জগতঃ ।

* * *

উপনৃত্যন্তঃ ভরতঃ ভরতাজন্ত শাসনাং ॥

রামায়ণের আধুনিক টীকাকার রাম তাঁর তিলক-টীকায় ‘ভরতঃ’ শব্দটি ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছেন : “পূর্বাচার্হেন ভরতেন নির্মিতম্”, অর্থাৎ পূর্বাচার্হ ভরতের অমুযায়ী নৃত্যের অমূলীন ছিল। কিন্তু এই ভরত কে ? অবশ্যই ইনি নাট্যশাস্ত্রকার ভরত নন, কেননা নাট্যশাস্ত্রকার ভরত খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর গুণী। তাছাড়া একথা ঠিক যে একমাত্র রামায়ণের উত্তরকাণ্ড ছাড়া (“উপনৃত্যন্তঃ ভরতঃ ” ৭।১৬।১০-১১) আর কোথায় ভরতের নামের উল্লেখ পাওয়া যায় না। অনেকের মতে রামায়ণের উত্তরকাণ্ডটি খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে লেখা হয়েছিল,^৫ কাজেই পরবর্তী রচয়িতা বা সংকলয়িতার পক্ষে আচার্হ ভরতের নাম নাট্য বা নৃত্যের প্রসঙ্গে রামায়ণের অন্তর্ভুক্ত করা কিছু বিচিত্র নয়। তারপর রামায়ণ ও মহাভারতের রচনায় ক্রমপরিবর্ধনের ধারাও যে অমুহত হয়েছিল একথা প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা স্বীকার করেন।^৬ কাজেই উভয় মহাকাব্যের পূর্ব-অধ্যায়গুলির বিষয়বস্তুর সঙ্গে উত্তর-অধ্যায়ের বিষয়বস্তুর সামঞ্জস্য বিধান করা অনেক সময় দুঃস্থ হওয়াও স্বাভাবিক। তারপর রামায়ণের অধোধ্যাকাণ্ডে উল্লিখিত ২৬।৪৬-৪৭ শ্লোকগুলি থেকে সাধারণতই মনে হয় যে ভরত ছিলেন ঋষি ভরতাজের প্রায় সমসাময়িক, আর “উপনৃত্যন্তঃ ভরতঃ ভরতাজন্ত শাসনাং” শ্লোকাংশ থেকে একথাও অমুমান হয় ভরতের মতো ঋষি ভরতাজও ছিলেন নাট্য ও নৃত্যশাস্ত্রের একজন প্রামাণিক আচার্হ। কিন্তু দুঃখের বিষয় ভরতাজের

৫। “The mention of this sage in the Uttarakāṇḍa of the *Rāmāyaṇa* does not however help us very much, for this part of the *Rāmāyaṇa* has been placed in the second century after Christ—a time which is much later than the upper limit to which the date of the *Nāṭyaśāstra* can be shifted.”—*The Indian Historical Quarterly*, Vol. VI, March, 1930, p. 72.

৬। “Both epics have received long additions.”—*Epic Mythology*, p. 1.

নামাঙ্কিত নাট্যগ্রন্থ বা নৃত্যশাস্ত্রের কোন সন্ধান এখনো পর্যন্ত পাওয়া যায় নি।

ঋষি ভরদ্বাজের নাম মহাভারতের অনেক স্থানে পাওয়া যায়। যেমন—
 ‘ভরদ্বাজো মহাপ্রাজ্ঞা’ (আদি। ১২৭।৮), ‘ভরদ্বাজপ্রিয়ং কহুর্মু’ (আদি। ১৩১।৪৩),
 ‘ভরদ্বাজস্ত শিষ্যার্থ’ (আদি। ১৩৩।১৬), । কাশ্যপ, যাজ্ঞবল্ক্য, শাণ্ডিল্য প্রভৃতির
 নামও মহাভারতে পাওয়া যায়। সুতরাং রামায়ণের উল্লিখিত ভরত ও ভরদ্বাজ
 যে খৃষ্টপূর্বাব্দের গুণী যে বিষয়ে সন্দেহ কি! তাই মনে হয়, রামায়ণের উত্তরকাণ্ডে
 উল্লিখিত ভরত সম্ভবত খৃষ্টপূর্ব ৫ম-৪র্থ শতকের ‘ব্রহ্মভরতম্’ গ্রন্থ-প্রণেতা ব্রহ্মা
 বা ব্রহ্মভরত অথবা ‘সদাশিবভরতম্’-প্রণেতা সদাশিবভরত। ‘ভরত’ একটি
 সাধারণ উপাধি-বিশেষ। তাছাড়া নাট্যশাস্ত্রবিৎ নটমাত্রকেই তখন ‘ভরত’ নামে
 অভিহিত করা হ’ত। সুতরাং খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর নাট্যশাস্ত্রকার ভরত যে
 রামায়ণে উল্লিখিত ভরত থেকে পৃথক গুণী তা তাঁর নাট্যশাস্ত্রের ৩৬ অধ্যায়ের
 (কাশী সংস্করণ) উল্লিখিত আচার্য-স্মরণ-তালিকা থেকে স্পষ্ট অনুমান করা যায়।
 তিনি উল্লেখ করেছেন,

আত্রেয়োহথ বশিষ্ঠশ্চ পুলস্ত্য পুলহঃ ক্রতুঃ ।

অঙ্গিরা গৌতমোহগস্ত্যো মনুরায়স্তুথারবান্ ॥

বিশ্বামিত্রঃ শুলশিরাঃ সংবতঃ প্রতিমদনঃ ।

উশনা বৃহস্পতির্বংশচ্যবনঃ কাশ্যপো দ্রবঃ ॥

দুর্বাসা জমদগ্নিশ্চ মার্কণ্ডেয়োহথ গালবঃ ।

ভরদ্বাজোহথ রৈভ্যশ্চ বান্মীকি ভর্গবাস্তথা ॥

ঋষি ভরদ্বাজের সঙ্গে সঙ্গে রামায়ণকার মুনি বান্মীকির নামও নাট্যশাস্ত্রকার ভরত
 উল্লেখ করেছেন। এঁরা পূর্বগ আচার্য বলেই এঁদের নাম প্রকার সঙ্গে গ্রন্থশেষে
 উল্লেখ করা হয়েছে।

সঙ্গীতের উপাদান আমরা যেভাবে রামায়ণ থেকে পাই তারই উপস্থাপন
 করার চেষ্টা করব প্রথমে ও পরে রামায়ণের যুগে সঙ্গীতের নির্দিষ্ট রূপ ও
 ধারা সম্বন্ধে আলোচনা করব। রামায়ণের যুগে বৈদিক গান বা সামগান
 সঙ্গীতাহুশীলনের সমগ্র ক্ষেত্রে অধিকার ক’রে না বসলেও তখনকার সমাজ
 থেকে তা একেবারে লোপ পায় নি, সামগ ও যাগবিলাসী ব্রাহ্মণ বা ঋষিকদের
 মধ্যে তা সীমাবদ্ধ ছিল। তাছাড়া স্তুতিবাচন, আশীর্বচন, অভিষেকোৎসব প্রভৃতি

পুণ্য-অনুষ্ঠানে সামগানের প্রচলন রামায়ণের যুগে (খৃষ্টপূর্ব ৪০০ অব্দে) ছিল।
উত্তরকাণ্ডে (৭।১৬।৩৩-৩৪) উল্লিখিত হয়েছে,

স্তুতিভিঃ প্রণেতা ভূত্বা তমেব শরণং ব্রজ ।

কৃপালুঃ শংকরস্তুঃ প্রসাদং তে বিধাশ্রতি ।

এবমুক্তস্তদামাঠৈত্যস্তুভাব বুযভধ্বজম্ ।

সামভির্বিবিধৈঃ স্তোত্রৈঃ প্রণম্য স দশাননঃ ॥

লঙ্কাধিপতি দশানন শক্তির উপাসক ছিলেন, অথচ শিবও তাঁর উপাস্ত্র ও প্রণম্য ছিলেন। তিনি দেবাদিদেব শংকরের স্তুতি করেছেন সামগানের মাধ্যমে। তিনি তথাকথিত অনার্য-গোষ্ঠীভুক্ত বলে পরিচিত হ'লেও আর্য-সংস্কার ও সংস্কৃতি যে তাঁর নিজের ও রাজ্যের মধ্যে বিশেষভাবে ছিল একথা সহজেই অনুমান করা যায়। তারপর সামগানের অনুপ্রবেশ থাকায় রক্ষকুলাধিপ যে বৈদিক সভ্যতা ও সংস্কৃতির একান্ত অনুরাগী ছিলেন তা প্রমাণ হয়। তদানীন্তন কালে চন্দ্র ও সূর্য বংশে বিশেষভাবে বৈদিক সংস্কারের প্রভাব ছিল।

ঋষি বায়ীকি ছিলেন রামায়ণ-মহাকাব্যের রচয়িতা। তাঁর মহাকাব্যকে একটি গান্ধর্ব বা গানগ্রন্থ বলেও অভিহিত হয় না। কুশী-লবের অমৃতশ্রাবী কণ্ঠে তার জীবন্ত রূপের প্রকাশ হয়েছিল। শুধু কুশী-লবই বা কেন, সকল শ্রেণীর লোকের কাছেই রামায়ণগান ছিল প্রাত্যহিক সাধনার জিনিস। সুরশিল্পীদের মতো তখন সুর-মর্মজ্ঞদেরও অভাব ছিল না। শুধু সুর-রসিকরাই গানের স্রোতা ও বোদ্ধা ছিলেন না, পুরাণতত্ত্ববিদ, বৈয়াকরণিক জ্যোতিষশাস্ত্রবিদ, চিত্রশিল্পী এই সকল শ্রেণীর গুণীরাই গান শুনতে ভালোবাসতেন, গানের বিচার করতেন ও এভাবেই রামায়ণগানের তথা সঙ্গীতের মাধ্যমে সকল শাস্ত্রসেবী মনীষীদের মধ্যে ভাব ও সৌহার্দ্যের বিনিময় হ'ত। শিল্প ও শিল্পীর জগতে কোন জাতি ও সম্প্রদায়-ভেদ বা গুণবৈষম্য ছিল না। যেমন রামায়ণের উত্তরকাণ্ডে (৭।২৪।৪-১১) দেখা যায় রামচন্দ্র অশ্বমেধযজ্ঞের আয়োজন করেছেন। সেই যজ্ঞে সুরে, তালে ও শাস্ত্রীয় ধারা অনুসারে অভিজাত রামায়ণগান হবে। সকল শাস্ত্রের পারগ ও নৃত্য-গীত-বিশারদদের সভায় নিমন্ত্রণ ক'রে এনে কুশী-লবকে গান আরম্ভ করতে

আদেশ দিলেন। সেই গান ছিল মধুর ও আনন্দসঞ্চারী। রামায়ণকার এ' সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

পৌরাণিকাংশকবিদে। যে বৃক্ষাশ্চ দ্বিজাতয়ঃ ।
 স্বরাণাং লক্ষণজ্ঞাংশ্চ উৎসুকান্ দ্বিজসন্তমান্ ॥
 লক্ষণজ্ঞাংশ্চ গান্ধর্বায়ৈগমাংশ্চ বিশেষতঃ ।
 পাদাক্ষরসমাসজ্ঞাংশ্চন্দঃস্ব পরিনিষ্ঠিতান্ ॥
 কলামাত্রাবিশেষজ্ঞাজ্যোতিষে চ পরং গতাম্ ।
 ক্রিয়াকল্পবিদশ্চৈব তথা কার্যবিশারদান্ ॥
 হেতুপচারকুশলান্ হৈতুকাংশ্চ বহুশ্চতান্ ।
 ছন্দোবিদঃ পুরাণজ্ঞান্ বৈদিকান্ দ্বিজসন্তমান্ ॥
 চিত্রজ্ঞানং বৃত্তহুত্রজ্ঞান্ গীতনৃত্যবিশারদান্ ।
 এতান্ সর্বান্ সমানীয গাতারৌ সমবেশয়ৎ ॥
 তেষাং সংবদতাং তত্র শ্রোতৃণাং হর্ষবর্ধনম্ ।
 গেয়ং প্রচক্ৰতুস্তত্র তাবুভৌ মুনিদারকৌ ॥
 ততঃ প্রবৃত্তং মধুরং গান্ধর্বমতিমানুযম্ ।
 ন চ তৃপ্তিং যযুঃ সর্বং শ্রোতারৌ গেয়সংপদা ॥

রামায়ণের যুগে গান্ধর্ব-সঙ্গীতের প্রচলন ছিল। খৃষ্টীয় ২য় অব্দে ভারত উল্লেখ করেছেন : যে গান দেবতাদের অত্যন্ত ইষ্ট বা কল্যাণজনক, গান্ধর্বদের প্রীতিকর এবং স্বর, তাল ও পদযুক্ত তাকেই গান্ধর্ব বলে।^৮ গান্ধর্বগান পবিত্র, অধ্যাত্মতাবের উদ্বোধক ও আত্মাদায়িক অনুষ্ঠানের উপযোগী বলে মার্গ-সঙ্গীত নামেও অভিহিত। শিকাকার নারদ ও নাট্যশাস্ত্রকার ভারতোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রীরা সেজ্ঞ মার্গকে স্বর্গলোকের সঙ্গে সম্পর্কিত করেছেন ও এর অপ্রচলন হ'লে বলেছেন—“মার্গঃ স্বর্গলোকে”। গান্ধর্ব বা মার্গ-গীতিকে রামায়ণকার ‘সংগীত’ নামে অভিহিত করেছেন—“সংগীতমিব প্রবৃত্তম্” (কিকিঙ্কাকাণ্ড ২৮।৩৬-৩৭)। ‘সংগীত’ বলতে বোঝায় নৃত্য, গীত ও বাজের সমবেত মূর্তি। কিন্তু ঠিক এ'ধরণের অর্থ এক সঙ্গীত-মকরন্দকার নারদই (খৃষ্টীয় ৭ম—১১ শতাব্দী ?) প্রথম স্পষ্টভাবে বলেছেন বলে মনে হয়। পরবর্তী শাস্ত্রকারেরা মকরন্দকার নারদকে

অনুসরণ করেছেন। ভরতের নাট্যশাস্ত্রে (স্থটীয় ২য় শতাব্দী) ‘সংগীত’-শব্দটির উল্লেখ নিয়ে যথেষ্ট সন্দেহের অবকাশ আছে। কেননা চৌষষ্ঠা সংস্করণে (কাশী) কোন অধ্যায়েই এর কোন উল্লেখ নাই, কিন্তু কাব্যমালা-সংস্করণে (বোম্বাই) হু’এক জায়গায় এ’শব্দটির ব্যবহার দেখা যায়। যেমন—“সংগীতমরিক্কেশো নিত্যং” (২৬৯), “যত্র সংগীতবাদিতম্ (৩৩১২২) ও গ্রন্থের শেষে আছে—“সমাপ্তচায়াং (গ্রন্থঃ) নন্দভরত-সংগীত-পুস্তকম্ (?)”। ভরত নাট্যশাস্ত্রে গান্ধর্বগানের পরিচয় দিতে গিয়ে বলেছেন : “গান্ধর্বমিতি বিজ্ঞেয়ং স্বরতালপদাশ্রয়ম্” (২৮৮) বা “গান্ধর্বং ত্রিবিধং বিজ্ঞাং স্বরতালপদাত্মকম্” (২৮১২২)। মনে হয় মকরন্দকার নারদ ভরতের “গান্ধর্বং ত্রিবিধাং বিজ্ঞাং স্বরতালপদাত্মকম্” শ্লোকাংশের অনুসরণেই ‘সঙ্গীত’-শব্দটির স্বার্থকতা নির্ণয় করতে গিয়ে বলেছেন : “গীতং বাজ্যং চ নৃত্যং চ ত্রয়ং সঙ্গীতমুচ্যতে” (১১০)। পরবর্তী শাস্ত্রকাররা নারদকেই অনুসরণ করেছেন। অবশ্য টীকাকার রাম ‘তিলক’-টীকায় ‘ষট্‌পাদতন্ত্রীমধুরাভিধারঃ’ প্রভৃতি শ্লোকগুলিতে উল্লিখিত ‘সংগীত’ তথা ত্রৌর্ধ্বত্রিকের একটি সার্থকতা দেখাবার চেষ্টা করেছেন। রামায়ণকার উল্লেখ করেছেন (কিঙ্কিধ্যাকাণ্ড ২৮। ৩৬-৩৭)।—

ষট্‌পাদতন্ত্রীমধুরাভিধারঃ

প্রবংগমোদীরিতকণ্ঠতালম্ ।

আবিকৃতং মেঘমদঙ্গনাদৈ—

বনেষু সংগীতমিব প্রবৃত্তম্ ॥

কচিৎপ্রনৃত্তৈঃ কচিদ্রুমদন্তিঃ

কচিচ্চ বৃক্ষাগ্রনিষপ্পাকাটৈঃ ।

ব্যালম্ববর্হাভরণৈর্ময়ৈ—

বনেষু সংগীতমিব প্রবৃত্তম্ ॥

টীকাকারের বিরূতি হ’ল : “ষট্‌পদো ভ্রমরস্তক্‌নিরূপঃ তন্ত্রীণাং মধুরমভিধানং গীতং যস্মিন্। প্রবংগমানাং ভেকানামুদীরিতমেব কণ্ঠতালঃ সূত্রধারমুখশব্দতালো যস্মিন্। মেঘশব্দো এব মদঙ্গনাদাঁস্তরাবিকৃতং প্রকটিতং সংগীতং বনেষু প্রবৃত্তমিব । ৩৬। প্রবৃত্তৈরারক্‌নৃত্তৈঃ । উন্নদন্তো গায়কাস্তৈঃ । বৃক্ষাগ্রনিষপ্পকায়ান্তে সংগীতো-পলক্ষিতনৃত্যপ্রদীপঃ ।” এ’অর্থ টীকাকারের নিজস্ব নয়, টীকাকার মাত্র রামায়ণকারের বক্তব্যকে প্রকাশ করার চেষ্টা করেছেন নৃত্য, গীত ও বাজের সমাবেশ দিয়ে সংগীতের আভিধানিক অর্থকে স্মৃতিয়ে তোলার জ্ঞ। এ’ছাড়া

“গীতং নৃত্যং চ বাচ্যং চ লভ মাং প্রাপ্য মৈথিলি” (সুন্দরকাণ্ড ২০।১০), “গায়ন্ত্যো নৃত্যমানাঞ্চ বাদয়ন্ত্যন্ত রাঘব” (বালকাণ্ড ৩২।১৩), প্রভৃতি শ্লোকাংশও ‘সংগীত’-শব্দের দ্যোতক।

রামায়ণের যুগে গান্ধর্ব হিসাবে জাতিরাগ ও গ্রামরাগ-গানেরই প্রচলন ছিল বলে মনে হয়, কেননা বালকাণ্ডে (৪র্থ অধ্যায়ে) সাতটি শুদ্ধ-জাতিগান ও সুন্দরকাণ্ডে (১ম অধ্যায়ে) “চরিতে কৈশিকাচাৰ্ঘ্যৈরৈবতনিষেবতে” (১৬৩ শ্লো:) শ্লোকে ‘কৈশিক’ শব্দ কৈশিকরাগই প্রমাণ করে। কৈশিক (কৈশিকং) রাগ বা গ্রামরাগই। এর উল্লেখ আমরা মহাভারত, হরিবংশ ও পুরাণাদিতে এবং খৃষ্টীয়াদের নারদীশিকা, নাট্যশাস্ত্র প্রভৃতি গ্রন্থে পেয়ে থাকি। কৈশিক সম্বন্ধে টীকাকার উল্লেখ করেছেন: “কৈশিকং গাননৃত্যবিদ্যা তদাচাৰ্ঘ্যৈশ্চম্বকু প্রভৃতি গন্ধবৈশ্চরিতে সেবিতো”। শিকাকার নারদ বলেছেন ‘কৈশিক’ গ্রামরাগটি ঋষি বা মুনি কণ্ঠপের উদ্ভাবিত—“কৈশিকং কণ্ঠপং প্রাহ”। সাতটি শুদ্ধ-জাতিগান বা জাতিরাগ-গানেরই তখন প্রচলন ছিল, কেননা বিকৃত জাতি বা জাতিগানের উল্লেখ আমরা ভারতের নাট্যশাস্ত্রেই প্রথম উল্লেখ দেখি। জাতিরাগ ও গ্রামরাগগুলি ষড়্জাদি সাতটি লৌকিক স্বর, মুহূর্না, মল্লাদি তিন স্থান, তাল, লয় ও বিচিত্র রসে গান করা হ’ত। বান্ধাকি উল্লেখ করেছেন,

পাঠ্যে গেয়ে চ মধুরং প্রমাণৈস্তিভিরন্বিতম্।

জাতিভিঃ সপ্তভিযুক্তং তদ্বীলয়সমন্বিতম্ ॥

রসৈঃ শৃঙ্গারকরণহাস্তরৌদ্রভয়ানকৈঃ।

বীরাদিভি রসৈযুক্তং কাব্যমেতদগায়তাম্ ॥

তৌ তু গান্ধর্বতত্ত্বজ্ঞৌ স্থানমুছনকোবিদৌ।

ভাতরৌ স্বরসম্পন্নৌ গন্ধর্বাণিব রূপিণৌ ॥

রূপলক্ষণসংপন্নৌ মধুরস্বরভাষিণৌ।

স্বর-স্থান সম্বন্ধে বিশেষ অভিজ্ঞ কুশী-লব রামায়ণ-রূপ মহাকাব্য (‘কাব্যঃ রামায়ণং ক্লৃৎসং সীতায়ান্চরিতং মহং’—বালকাণ্ড ৪।৭) গান্ধর্বশাস্ত্রানুযায়ী গান করেছিলেন। “পাঠ্যে গেয়ে”—এখানে গানোপযোগী পাঠ্য তথা কাব্য (‘কাব্যঃ রামায়ণং’) বা সাহিত্য শব্দটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য। বৈদিকগান তথা সামগানের সৃষ্টি যেমন ঋক্ ও প্রথমাদি স্বরের সমবেত মূর্তি থেকে বৈদিকোক্তর গান্ধর্ব বা মার্গগানও তেমনি পাঠ্য বা সাহিত্যের সঙ্গে লৌকিক ষড়্জাদি স্বরের সমাবেশ থেকে সৃষ্টি হয়েছে। টীকাকার পাঠ্যকে গান বলেছেন—“তেন পাঠ্যে গানে

চৈতন্যঃ”। ভরত নাট্যশাস্ত্রে (কাণী সংস্করণ ১৮শ অধ্যায়, কাব্যমালা ও বরোদা সংস্করণ ১৭শ অধ্যায়) পাঠ্য-শব্দটি বিশদভাবে আলোচনা করেছেন। পাঠ্য, ভাষা, কাব্য ও সাহিত্য শব্দগুলি অভিন্ন অর্থের বোধক। পাঠ্য গুণাঙ্কিত অর্থাৎ ছয়টি অলংকার যুক্ত হলেই গানের উপযোগী হয়। আচার্য অভিনবগুপ্ত (খৃষ্টীয় ১৫০০-১৬০ অব্দ) ‘অভিনবভারতী’-টীকায় উল্লেখ করেছেন : “অত এবাহ পাঠ্যগুণানিতি গুণাঃ উপকারকাঃ, যদুপকৃতং কাব্যং পাঠ্যং ভবতীত্যর্থঃ। * * যদি হি স্বরগতা রক্তিঃ পাঠ্যে প্রাধান্যেনাবলম্ব্যত তদা গানক্রিয়াসৌ শ্রাৎ, ন পাঠ্যঃ। পূর্ণস্বরস্বাভাবাদঙ্গানাং ভেদ ইতি চেৎ, ন, অপূর্ণস্বরস্বেশপি গানস্বপ্রতিজ্ঞানাং, যাড়বোড়ু-বিতয়োঃ ত্রিচতুরস্বরস্বেশপি গানপ্রতীতিভবত্যেব * *।” সাত স্বর তো বটেই, তিন, চার, পাঁচ বা ছয়টি স্বরযুক্ত পাঠ্য বা কাব্য হলেই তা গেয় বা গানের উপযোগী হয়। মতঙ্গের ‘চতুঃস্বরং প্রভৃতি ন মার্গঃ’ কথাগুলির আলোচনা করা এখানে নিরর্থক, কেননা ভরত-পূর্বযুগে এবং ভরতের সময় (২য় শতাব্দী) তিন ও চার স্বরযুক্ত গানও অভিজাত সমাজে আদরণীয় ছিল। যেমন ভরত উল্লেখ করেছেন (২৮১৫),

ষট্‌স্বরস্ত প্রয়োগোহয়ং তথা পঞ্চস্বরস্তচ।

চতুঃস্বরপ্রয়োগোহপি দেশাপেক্ষঃ প্রযুক্ত্যতে ॥

যদিও ভরত নাট্যশাস্ত্রে পাঠ্যকে প্রধান দু’ভাগে ভাগ করেছেন : ‘সংস্কৃতং প্রাকৃতং চৈব যত্র পাঠ্যং প্রযুক্ত্যতে’, তবু পুরুষ ও স্ত্রী এবং বিভিন্ন জাতিভেদে ভাবারও বিভেদ সত্ত্বেও তিনি উল্লেখ করেছেন। মোটকথা ষড়্‌জাদি সাত স্বর, মন্দ্রাদি তিন স্থান, আরোহাদি চার বর্ণ, সাকাংক্ষা ও নিরাকাংক্ষা দুটি কারু, শৃঙ্গারাদি রস ও উচ্চ দীপ্ত মন্দ্র নীচ প্রভৃতি ছয়টি অলংকার বা গুণযুক্ত হলেই তা পাঠ্য বা গেয় (গানের উপযোগী) হয়। ভরত তাই উল্লেখ করেছেন,

এবং ভাষাভিধাং তু জ্ঞাস্বা কর্মান্তশেষতঃ।

ততঃ পাঠ্যং প্রযুক্তীত ষড়লকারসংযুতম্ ॥*

আচার্য অভিনবগুপ্ত এ’সম্বন্ধে তাঁর বিবৃতিতে বলেছেন : “স্বরস্থানবর্ণকাঙ্কলং-কারাদানি ষট্‌ অজ্ঞানকারশব্দেন বিবক্ষিতানি, এতৈর্হি ভূষিতং কাব্যং পাঠ্যমুচ্যতে”।

পাঠ্যের আভিধানিক সার্থকতা নির্ণয় করতে গিয়ে আচার্য অভিনবগুপ্ত দু’তিন-

বার উল্লেখ করেছেন : “স্বরাগাং যদ্রক্তিপ্রধানমহুরণনময়ং তত্ৰাগেনোচ্চনীচমধ্যম-
স্থানস্পর্শিতমাত্রাং পাঠোপযোগীতি দর্শিতম্। যদি হি স্বরগতা রক্তিঃ” প্রতৃতি।
স্বরশব্দে রক্তিজনক স্ব-ধর্মবিশিষ্ট হলেই তারা ‘রাগ’ নামে অভিহিত হয়। এই রাগের
মধ্যে থাকে অহুরণন-রক্তি ও সেই রক্তির দ্বারাই রাগ মাহুর ও পশুপক্ষীর
চিত্তকে রঞ্জিত, সংস্কারযুক্ত বা আকৃষ্ট করে। অভিনবগুপ্ত এজ্জাই ‘রক্তি
প্রধানমহুরণনময়ং’ বলেছেন। রঞ্জনাশক্তি আরো প্রবুদ্ধ ও প্রাণময়ী হয় যদি
স্বরের সঙ্গে কথা, কাব্য বা সাহিত্যের সমাবেশ থাকে। গান্ধর্বতত্ত্বজ্ঞ রামায়ণকার
একথা ভালভাবেই জানতেন, তাই ‘পাঠো গেয়ে’ শব্দগুলি জাতিগানের
প্রসঙ্গে ব্যবহার করেছেন। স্বর ও সাহিত্যের যুগ্ম-বিকাশই রঞ্জনাপ্রবাহ সৃষ্টি
ক’রে সঙ্গীতের চিত্তাবগাহী ভাব ও রূপকে সার্থক ক’রে তোলে।

বাল্মীকি যে নিজে বৈদিক ও লৌকিক উভয় সঙ্গীতেই কৃতবিত্ত ছিলেন
বালকাণ্ডের এ’ শ্লোকগুলি থেকে আমরা বেশ বুঝতে পারি। জাতি-
জাতিরাগ-
রাগ গুণযুক্ত না হ’লে সে পরিপূর্ণ আবেগ সৃষ্টি করতে পারে
না। তাই শিক্ষাকার নারদ ও পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রী শাক্তদেবাদি পূর্ণ, প্রসন্ন,
মধুর, ললিত, সম, রক্ত, বিকৃষ্ট, হুকুমার, অলংকৃত ও ব্যক্ত এই দশটি গুণের
উপযোগিতা স্বীকার করেছেন।^{১০} বিশেষভাবে রাগের বিকাশে মাধুর্য-রূপ
লাবণ্যগুণ^{১১} থাকা চাই, তাই রামায়ণকার ‘মধুরং’ শব্দটি ব্যবহার করেছেন।
আবার বালকাণ্ডের ১৯শ শ্লোকে রামায়ণকার উল্লেখ করেছেন : “সহিতৌ

১০। সঙ্গীত-রত্নাকরে (৪।৩৭৩—৩৭৮) এই দশবিধগুণের বিশেষভাবে পরিচয় দেওয়া হয়েছে।
শাক্তদেব উল্লেখ করেছেন :

ব্যক্তং হুরক্তং ললিতং চ বিকৃষ্টং মধুরং তথা।
দশৈতে হুগুণা গীতে তত্র ব্যক্তং স্ফুটৈঃ স্বরৈঃ।
প্রকৃতিপ্রত্যয়েচ্ছাক্তং ছন্দোরাগপদৈঃ স্বরৈঃ।
পূর্ণং পূর্ণাঙ্গগমকং প্রসন্নং প্রকটার্থকম্।
হুকুমারং কঠিনং ত্রিহানোখমলংকৃতম্।
সমবর্ণলয়স্থানং সমমিত্যভিধীয়তে ॥
হুরক্তং বল্লকীবাংশকঠিনশ্চৈকতায়ুতম্।
নীচোচ্চদ্রুতমধ্যাদৌ ললিতং ললিতমুচ্যতে ॥
উচ্চৈরঙ্গারণাহুরক্তং বিকৃষ্টং ভরতাদিভিঃ।
মধুরং ধূর্বলাবণ্যপূর্ণং জনমনোহরম্ ॥

১১। “মধুরং ধূর্ব-লাবণ্যপূর্ণম্”—অর্থাৎ মাধুর্য ও লাবণ্যযুক্ত হ’য়ে যে স্বর লোকের চিত্তকে মুগ্ধ
করে (‘জনমনোহরম্’) তারই নাম ‘মধুর’। এই মাধুর্য ও লাবণ্য শুধু গানে নয়, যে কোন শিল্প ও
বস্তুমাধ্যে থাকলে তবে তা হৃদয় ও লোকের চিত্তাকর্ষক হয়।

মধুরং রক্তং সংপন্নং স্বরসংপদা”। ‘রক্ত’ বলতে বীণা, বংশী ও মৃদু-কণ্ঠ এই তিনটি থেকে সৃষ্ট চিত্তবিম্বকর ধ্বনি। বর্ণ প্রভৃতিরও তাতে সামঞ্জস্য থাকবে। তারপর রাগকে লীলায়িত ও পরিষ্কৃত করার জন্য যে যে সাঙ্গীতিক উপাদানগুলির প্রয়োজন রামায়ণকার শিল্পী কুশী-লবের মাধ্যমে তাদের সকলগুলির পরিচয় দিয়েছেন। প্রমাণ অর্থে দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত লয় : ‘প্রমাণানি ক্রুত-মধ্যবিলম্বিতানি’, শৃঙ্গারাদি আটটি রস, মম্ব, মধ্য, তার তিনটি স্থান, মুছনা ও বীণাদি বাণ্যযন্ত্রের সমাবেশ—এ’ সমস্তেরই শুদ্ধ-সপ্তজাতিরাগ-গানে ব্যবহার ছিল। শুদ্ধ-সপ্তজাতি হ’ল ষাড়্জী, আর্ষভী, গান্ধারী, মধ্যমা, পঞ্চমী, ধৈবতী ও নৈষাদী বা নিষাদবতী। এরা ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার এই তিন গ্রামেই লীলায়িত ছিল কিনা বলা দুরূহ। কিন্তু একথা ঠিক যে গান্ধারগ্রামের তখন (রামায়ণের যুগে) প্রচলন ছিল। মহাভারতের (মহাভারত ও হরিবংশ) যুগে ও এমন কি মহাকবি কলিদাসের সময়েও গান্ধারগ্রামের প্রয়োগ ছিল।^{১২} কিন্তু রামায়ণে গান্ধারগ্রাম ব্যবহারের কোন উল্লেখ ঠিক পাওয়া যায় না। তবে ভরত নাট্যশাস্ত্রে শুদ্ধজাতি > জাতিগান > জাতিরাগগুলিকে ষড়্জ ও মধ্যমগ্রাম দুটিরই অন্তর্ভুক্ত করেছেন : “সপ্ত স্বরনামধেয়াঃ সপ্তস্বরঃ। জাতয়ো দ্বিবিধা শুদ্ধা বিকৃতাশ্চ। তত্র শুদ্ধা ষড়্জগ্রামে ষাড়্জী আর্ষভী সধৈবতী নিষাদবতী। গান্ধারী মধ্যমা পঞ্চমী মধ্যমগ্রামে।” ভারতের সময়ে (২য় শতাব্দী) বিকৃত জাতিরাগেরও সৃষ্টি হয়েছিল ও তারা সংখ্যায় এগারটি। কিন্তু খৃষ্টপূর্ব ৪০০ অব্দে—কি তার পরে মহাভারতের সময়ে (খৃষ্টপূর্ব ৩০০ অব্দ) আমরা বিকৃত জাতিরাগের কোন উল্লেখ পাই না। বিকৃত স্বরের বেলায়ও মনে হয় তাই, তখন শুদ্ধ স্বরেরই মাত্র প্রচলন ছিল।

এখন প্রশ্ন যে রামায়ণের সময়ে রক্তজনক ও অনুরণনযুক্ত সাত স্বর ছিল, কিন্তু ‘রাগ’ বস্তুটি ছিল কিনা? আমরা মূনি ভারতের নাট্যশাস্ত্রে ‘রাগ’-শব্দটির পাঁচবার উল্লেখ পাই ও তা যে রক্তিদায়ক বা রক্তনধর্মবিশিষ্ট ও দশ লক্ষণযুক্ত ‘রাগ’ তা বুঝতে কষ্ট হয় না। আর তারই জন্য বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গের (খৃষ্টীয়

১২। ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’, ১ম ভাগে (পৃঃ ২২২) “উৎসঙ্গে বা মলিনবসনে * * মুছনাং বিষ্ময়জনী” প্রভৃতি শ্লোকের টীকায় মলিনাধ উল্লেখ করেছেন : “ * * দেবযোনিবাদীগান্ধারগ্রামেণ গাতুকামেত্যর্থঃ। তদুক্তম্—‘ষড়্জমধ্যমনামানৌ গ্রামৌ গায়ন্তি মানবাঃ। ন তু গান্ধারনামানং, স লভ্যো দেবযোনিভিঃ’ ইতি।”

৫ম-৭ম শতাব্দী) আক্ষেপোক্তি 'রাগমার্গস্ত' প্রভৃতি শ্লোকের সার্থকতা কতটুকু তা বিচারের বিষয়। মতজ্ঞ বলেছেন,

রাগমার্গস্ত যদ্ রূপং যমোক্তং ভরতাদিভিঃ ।

নিরূপ্যতে তদস্মাভিলক্ষ্যলক্ষণসংযুতম্ ॥

নাট্যশাস্ত্রকার ভরত মার্গ-রাগের লক্ষণ আভিধানিক অর্থে নিরূপণ করেন নি, অর্থাৎ রাগ কাকে বলে সে বিষয়ে কোন কথা বলেন নি সত্য, কিন্তু তিনি সকল লক্ষণযুক্ত রাগের (জাতিরাগ, গ্রামরাগ) পরিচয় দিয়েছেন। এখানে মার্গরাগ অর্থে মার্গপ্রকৃতিসম্পন্ন অভিজাত দেশীরাগ বুঝতে হবে। মতজ্ঞ রাগের আভিধানিক অর্থ সর্বপ্রথম দিয়েছেন এই মাত্র, কিন্তু রাগ-বস্তুটি তিনি স্পষ্ট করেন নি। তিনি উল্লেখ করেছেন,

স্বরবর্ণবিশেষেণ ধ্বনিভেদেন বা পুনঃ ।

রজ্যতে যেন যঃ কশ্চিৎ স রাগঃ সংমতঃ সতাম্ ॥

অথবা—

রঞ্জকো জনচিত্তানাম্ স চ রাগ উদাহৃতঃ ।

* * * *

রজ্জনাঙ্জায়তে রাগো ব্যুৎপত্তিঃ সমুদাহৃত্য ॥

আসলে মতজ্ঞ রাগ শব্দটির ব্যুৎপত্তিই নির্ণয় করেছেন। কিন্তু রামায়ণে ব্যুৎপত্তিসূচক কোন কথার উল্লেখ না থাকলেও আমরা শ্রোতৃচিত্ত-মনোরঞ্জনকারিণী শক্তির উল্লেখ দেখি। যেমন,

তৌ চাপি মধুরং রক্তং স্বচিত্তায়তনিঃস্বনম্ ॥

তল্লীলয়বদত্যাৎ বিশ্রুতার্থমগায়তাম্ ।

হ্লাদয়ৎসর্বগাত্রানি মনাসি হৃদয়ানি চ ॥

শ্রোত্রাশ্রয়স্থখং গেষ্যং তত্ভৌ জনসংসদি ।

এখানে 'মধুরং', 'রক্তং', 'হ্লাদয়ৎ সর্বগাত্রানি মনাসি হৃদয়ানি চ' ও 'শ্রোত্রাশ্রয়স্থখং', 'শ্রোতৃনাং হর্ষবর্ধনম্', কথাগুলি মতজ্ঞ-কর্তৃক উল্লিখিত ব্যুৎপত্তিগত অর্থ 'রজ্যতে যেন যঃ কশ্চিৎ', 'রঞ্জকো জনচিত্তানাম্' বা 'রজ্জনাঙ্জায়তে রাগঃ' প্রভৃতির যে সমানার্থক একথা অবশ্যই স্বীকার্য। এ' ছাড়া আবার শুদ্ধ জাতিরাগ-গানগুলিকে বলা হয়েছে : "আয়ুত্বং পুষ্টিজননং সর্বপ্রতিমনোহরম্" (১৪১২৮)। সুতরাং রাগের ব্যুৎপত্তিগত অর্থ নির্ধারিত না হ'লেও রঞ্জনধর্মবিশিষ্ট 'রাগ' যে রামায়ণের যুগে ছিল এ' বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

রামায়ণকার আবার কুশী-লবের প্রশংসা ক'রে বলেছেন “গান্ধর্বভঙ্কজো”, “গান্ধর্ববিব রূপিণৌ”, অর্থাৎ গান্ধর্বরা যেমন সঙ্গীতে পায়দর্শী, কুশী-লবও তেমন সঙ্গীতবিভাসম্পন্ন ছিলেন। তাদের গান গান্ধর্ব বা মার্গ শ্রেণীভুক্তই ছিল : “অগায়তাং মার্গবিধানসংপদা”। টীকাকারও উল্লেখ করেছেন : “মার্গবিধানসংপদা। গানং দ্বিবিধম্। মার্গো দেশী চেতি। তত্র প্রাকৃতাবলম্বি গানং দেশী। সংস্কৃতাবলম্বি তু গানং মার্গঃ। তয়োর্মধ্যে মার্গাখ্যর্গানমার্গাবলম্বনসামগ্র্যা অগায়তাম্।” গ্রন্থকার ‘মার্গবিধানসংপদা’—মার্গকে পদের গুণ হিসাবে (কাব্যে) অর্থ করতে চান। ভোজরাজ তাঁর ‘সরস্বতীকণ্ঠভরণ’ গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন : “বৈদর্ভাদিকৃতঃ পদ্মাঃ কাব্যে মার্গ ইতি স্মৃতঃ”। কিন্তু আমাদের মনে হয় এখানে কাব্য-অর্থের পরিবর্তে গান-অর্থই মার্গ-শব্দ প্রযুক্ত হবে; কেননা উত্তরকাণ্ডের ২৪ সর্গে “ততঃ প্রবৃত্তং মদুরং গান্ধর্বনতিমাহুষম্” শ্লোকাংশে স্পষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায় যে, কুশী-লব রাজসভায় শ্রোতাদের আনন্দোৎপাদক (‘শ্রোতৃগাং হর্ববর্ধনম্’) জনচিত্তহারী গান্ধর্বগানই গেয়েছিলেন।

রামায়ণের উত্তরকাণ্ডে ২৩-২৪ সর্গে দেখা যায়, ঋষি বান্দীকি শশিষ্ঠে রামচন্দ্রের অশ্বমেধযজ্ঞে এসে কুশী ও লবকে বলেন : ‘বৎস, তোমরা মুনি-ঋষিদের আশ্রমে, ব্রাহ্মণের গৃহে, রাজমার্গে, অভ্যাগত রাজাদের গৃহে, রামচন্দ্রের প্রাসাদের দ্বারে, যজ্ঞস্থানে ও ঋষিকদের কাছে রামায়ণ-কাব্য গান ক'রে বেড়াও। * * যদি রামচন্দ্র সমবেত ঋষিগণের মধ্যে তোমাদের আহ্বান করেন তবে আদেশ পালনের জগ্ন সেখানে গান করবে। ধন-সম্পদের লোভ কিছুমাত্র যেন তোমাদের মনে স্থান না পায়, কেননা তোমরা আশ্রমবাসী ও ফলমূলভোজী, ধনের তোমাদের প্রয়োজন কি ? * * স্তমধুর বীণাযন্ত্রে মুছ'না সহকারে প্রতিদিন কুড়িটি সর্গ গান করবে। রামচন্দ্র ধর্মতঃ সকলের পিতা, তাঁর প্রতি সর্বদা গম্ভান প্রদর্শন করবে’। প্রকৃতপক্ষে কুশী-লব তাঁদের পরমারাধ্য আচার্যের কথা রক্ষা করেছিল। তারা শুদ্ধ উচ্চারণ-সহকারে বীণার সঙ্গে দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত লয়ে রামায়ণ গান ক'রে রামচন্দ্রকে কোতুহলাবিষ্ট ক'রেছিল। যজ্ঞের শেষে রামচন্দ্র ৩০ সমবেত ঋষি, মুনি ও পণ্ডিতগণ মহামুনি বান্দীকি ও অপরূপদর্শন কুশী-লবকে আহ্বান করেছিলেন।^{১৩}

১৩। “সনিষ্ঠ আজগামাশু বান্দীকির্ভগবানৃষিঃ।

* * *

স শিষ্টা বত্রবীক্টৌ যুবাং গতা সমাহিতৌ।

কুংসং রামায়ণং কাব্যং গায়তাং পরম্মা মুখা।

রামায়ণে কাব্য বা পাঠ্যগীতির প্রসঙ্গে অনেকবারই ‘মুছনা’ শব্দটির উল্লেখ আছে। যেমন ‘স্থানমুছনকোবিদৌ’ (১।৪।১০), ‘মুছয়িত্বা হুমধুরং গায়তাং’ (৭।৩০।১৩) প্রভৃতি। এ’ থেকে মুছনার সৃষ্টি ও ব্যবহার যে রামায়ণের যুগে ছিল একথা স্পষ্ট বোঝা যায়। ‘মুছয়িত্বা’-শব্দটির ব্যাখ্যা করতে গিয়ে তিলক-টীকাকার রাম উল্লেখ করেছেন : ‘বীণাদণ্ডোপরি কল্লিতশিরাধারকাষ্ঠপঙ্ক্তিরূপং তচ্চ মুছয়িত্বা তত্রাপি নাদব্যাপ্তি কৃত্বা হুমধুরং গায়তাম্।’ ‘মুছনা’ শব্দটি বীণার সঙ্গে সম্পর্কিত দেখা যায় ও মনে হয় বীণাই মুছনা-শব্দটি সৃষ্টি করেছে। এ’ অহুমানকে অবলম্বন ক’রে একথা বললেও বোধহয় অসমীচীন হবে না যে বৈদিক যুগে পিচ্ছারা, ঔরুযরী, কাশ্মণী প্রভৃতি বীণার সঙ্গে সামগানেও সম্ভবত মুছনার ব্যবহার হ’ত। ভরত নাট্যশাস্ত্রে চলবীণা ও অচলবীণার মাধ্যমে শ্রুতিস্বর নির্ণয়ের সময় মুছনা শব্দের ব্যবহার করেছেন দেখা যায়। যেমন “এতেষাং স্বরাণাং মুছনাধিকারত্বং তু তন্ত্র্যুপপাদনদণ্ডেন্দ্রিয়বৈশুণ্যাদুপজ্জায়তে” কিংবা “যে বীণে তুল্যপ্রমাণতন্ত্র্যুপপাদনদণ্ডমুছিতে ষড়্জগ্রামাশ্রিতে কার্বে”। তবে একথা ঠিক যে মুছনার মধ্যে তখন (রামায়ণের যুগে) প্রকারভেদ দেখা দেয় নি।

‘ক্রমযুক্ত সাতটি স্বরের নাম মুছনা’ একথাই অন্তত ভরত উল্লেখ করেছেন। শাণ্ডিল্য বলেছেন : “যত্রৈব স্রাঃ স্বরাঃ পূর্ণা মুছনা সেতুদাহতা”, অর্থাৎ যাতে

ঋষিবাটেষু পুণ্যেষু ব্রাহ্মণ্যবসথেষু চ ।

রথ্যাং রাজমার্গেষু পাণ্ডিবাণাং গৃহেষু চ ॥

রামশু ভবনদ্বারি যত্র কর্ম চ কুর্বতে ।

* * *

দিবসে বিংশতিঃ সর্গা গেষা মধুরয়া গিরা ।

* * *

ইমান্তব্রীঃ হুমধুরাঃ স্থানং বাপূর্বদর্শনম্ ।

মুছয়িত্বা হুমধুরং গায়তাং বিগতস্বরৌ ॥

* * *

গায়তাং মধুরং গেয়ং তন্ত্রীলয়সমম্বিতম্ ॥

* * *

সংদ্বিষ্টৌ মুনিনা তেন তাবুভৌ মৈথিলীহতো ।

* * *

বালাভ্যাং রাঘবঃ শ্রদ্ধা কোতুহলপরোহভবং ।

অথ কর্মাস্তরে রাজা সমাহুয় মহামুনি ।” প্রভৃতি

সাতটি স্বর থাকে তাকেই মূছনা বলে। মতঙ্গ বলেছেন : বাস্তবে রাগ মূছিত অর্থাৎ আরোহণ-অবরোহণ ক্রমে বিকাশপ্রাপ্ত হয় তাকেই মূছনা বলে :

মূছতে যেন রাগো হি মূছনেত্যভিসংজ্ঞিতা ।

আরোহণাবরোহণক্রমেণ স্বরসপ্তকম্ ॥

অথবা বলেছেন : “মূছনাব্যুৎপত্তিঃ—মূছা মোহসমুচ্চায়মোঃ” ।

উত্তরকাণ্ডের ২৪ সর্গেও কুশী-লবকে উপলক্ষ্য করে গান্ধর্ব-সঙ্গীতের আলোচনা করা হয়েছে। যেমন,

তাং স শুশ্রাব কাকুংস্থঃ পূর্বাচার্যবিনিমিতাম্ ।

অপূর্বাং পাঠ্যজাতিং চ গেয়েন সমলংকৃতাম্ ॥

প্রমাণৈর্বহুভির্বদ্ধাং তস্ত্রীলয়সমমিতাম্ ।

মনের ভিন্ন ভিন্ন ভাব প্রকাশের জন্য কণ্ঠের ধ্বনির যে ভিন্নতা বা বিচিত্রতা তার নাম ‘কাকু’। আচার্য অভিনবগুপ্ত অভিনবভারতী-টীকায় কাকুর পরিচয় প্রসঙ্গে বলেছেন : “তথা বর্ণা উদাত্তাদয়োহলংকারাশোচনীচলীপ্তাদয়োহপরিসমাগ্ধা অধঃস্পৃষ্টতয়ৈব ত্যক্তা যত্রোতি ক্রিয়াবিশেষণম্ । এবংভূতো যঃ ক্রিয়াবিশেষণত্বেন বাক্যে পাঠ্যমানে ধ্বনিধর্মবিশেষঃ সা কাকুঃ ।” সাহিত্যদর্পণকার বিশ্বনাথ উল্লেখ করেছেন : “ভিন্নকণ্ঠধ্বনিধীরাঃ কাকুরিত্যভিধীয়তে”; কণ্ঠ তথা উচ্চারণভেদে ধ্বনির যে ভেদ বা ভিন্নতা হয় তার নাম কাকু। ভোজরাজ বলেছেন : “ভিন্নকণ্ঠধ্বনিধীরাঃ স কাকুরিতি কথ্যতে”। এ’ সম্বন্ধে সঙ্গীত-রসিকরের টীকাকারের বিবৃতি ক্ষুদ্র ও স্পষ্ট। তিনি বলেছেন : “কাকুধ্বনিবিকারঃ”। ভানুজী-দীক্ষিত অমরকোষে কাকুর পরিচয় দিতে গিয়ে বলেছেন : “কাকুঃ স্ত্রিয়াং বিকারো যঃ শোকভীত্যাদিভিধ্বনৈঃ”; অর্থাৎ স্ত্রীলোকদের শব্দ, শোক ও ভয়জনিত শব্দ বা ধ্বনিভেদের নাম কাকু।

কাকুর প্রকারভেদে আবার ক্রমবিকাশ আছে। যেমন নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের মতে সাকাজ্জ ও নিরাকাজ্জ। ভেদে কাকু হ’রকম। অনিয়ুক্ত-বাক্য সাকাজ্জ ও নিযুক্ত-বাক্য নিরাকাজ্জ। কিন্তু শার্ঙ্গদেব (১৩শ শতাব্দী) সঙ্গীত-রসিকরে স্বর-কাকু, রাগ-কাকু, অঙ্গ-কাকু, দেশ-কাকু, ক্ষেত্র-কাকু ও যন্ত্র-কাকু এই ছ’ রকম কাকুর পরিচয় দিয়েছেন। সিংহভূপাল সুধাকরটীকায়ও এই ছয় প্রকার কাকুর বিশদ বিবরণ দিয়েছেন। কাকুর দ্বারা ধ্বনির বা গানের স্নিগ্ধতা, অভিব্যঞ্জনা, মাদুর্য ও রস সৃষ্টি হয়। নাট্যশাস্ত্রে ভরত উল্লেখ করেছেন বিলম্বিত-কাকুতে হান্ত, শৃঙ্গার ও করুণ, উচ্চ ও দীপ্তা-কাকুতে বীর, রৌদ্র ও

অঙ্কুর, নীচু ও ক্রান্ত-কাকুতে ভয়ানক ও বীভৎস রসাদির প্রকাশ পায়।^{১৪} উরঃ, শিরঃ ও কণ্ঠ এই তিন স্থান থেকেই কাকু-স্বর নির্গত হয়।^{১৫} মহামুনি বান্দীকি কাকু-স্বরের রহস্য ও প্রয়োগ জানতেন। তিনি কুশী-লবকে গীতি-প্রয়োগে এই কাকুস্বর শিক্ষা দিয়েছিলেন, আর তারই জ্ঞাত জাতিগান বা রামায়ণগান হুমিষ্ট হ'ত : “তাং স শুশ্রাব কাকুংস্বঃ”। তবে টীকাকার যে পূর্বাচার্যকে ভরত বলে পরিচয় দিয়েছেন (‘পূর্বাচার্যেণ ভরতেন নির্মিতাম্’) সেই ভরত নিশ্চয়ই খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর নাট্যশাস্ত্রকার মুনি ভরত নন, তিনি আদি বা বুদ্ধ-ভরত সদাশিব-ভরত বা ব্রহ্মা-ভরত হবেন। এ’ সম্বন্ধে পূর্বে আলোচিত হয়েছে।

পুনরায় উত্তরকাণ্ডের ৭১ সর্গে যে জাতিরাগসহ কাব্যগানের আলোচনা করা হয়েছে তাতে রক্তি ও লাবণ্য, মন্দ্রাদি তিন স্থান, লয়, বীণাদির সমাবেশ ও তালযুক্ত রাম-চরিতগানের পাঠ্যকে বলা হয়েছে সংস্কৃত-লক্ষণসম্পন্ন ও বৃত্তিযুক্ত। যেমন,

স তুজ্জবান্নরশ্রেষ্ঠো গীতমাধুর্ষমুত্তমম্ ।

শুশ্রাব রামচরিতং তস্মিন্‌কালে যথাকৃতম্ ॥

তদ্বীলয়সমাযুক্তং ত্রিস্থানকরণাধিতম্ ।

সংস্কৃতং লক্ষণোপেতং সমতালসমম্বিতম্ ॥

* * *

তাশ্চক্ষরাণি সত্যানি যথাবৃত্তানি পূর্বশঃ ॥

* * *

তস্মিন্‌গীতে যথাবৃত্তং বর্তমানমিবাশৃণোতং ।

পদাহুগাশ্চ যে রাজস্রুতাং শ্রুত্বা গীতিসংপদম্ ॥

রামায়ণকাব্য-গানে কাকুস্বর ব্যবহারের কথা আগেই উল্লেখ করা হয়েছে। পাঠ্যে বা পদ-রচনায় ভাষার প্রয়োজনীয়তা যথেষ্ট আছে। মুনি ভরত পাঠ্যভাষার উল্লেখ ক’রে বলেছেন,

১৪ ।

হাস্তশৃঙ্গারকরণেধিষ্টা কাকুর্বিলম্বিতা ।

বীররোদ্ভাত্ততেষ্‌ দীপ্তা চাপি প্রশস্ততে ।

ভয়ানকে সবীভৎসে ক্রতা নীচা চ কীর্তিতা ।

এবং ভাবরসোপেতা কাকুর্ধোজ্যা প্রযোক্তভিঃ ॥

১৫ ।

উরসঃ শিরসঃ কণ্ঠাৎ স্বরঃ কাকু : প্রবর্ততে ।

ভাষাচতুর্বিধা জ্ঞেয়া দশরূপে প্রয়োগতঃ ॥

সংস্কৃতং প্রাকৃতং চৈব যত্র পাঠ্যং প্রযুক্ত্যতে ।

অতিভাষার্থভাষা চ জাতিভাষা তথৈব চ ॥

*

*

*

জাতিভাষাশ্রয়ং পাঠ্যং দ্বিবিধং সমুদাহৃতম্ ॥

ভাষা চার রকম : অতিভাষা, আৰ্হভাষা, জাতিভাষা ও যোগন্তরীভাষা । এদের মধ্যে অতিভাষা দেবতাদের, আৰ্হভাষা নৃপতিবর্গের, ভারতের বিভিন্ন জাতির ও শ্লেচ্ছ-উপলক্ষিত ভাষা জাতিভাষা ও যোগন্তরী গ্রাম ও অরণ্যচারী পশু-পক্ষীদের ভাষা ।^{১৬} এদের মধ্যে রামায়ণ-রূপ পাঠ্য বা কাব্যগীতির ভাষা ছিল সংস্কৃত । ভাষ্যকার উবট ঋকপ্রাতিশাখ্যের ১৬ শ্লোকের বিবৃতি-প্রসঙ্গে ভাষা সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : “দ্বিবিধা হি ভাষা । লৌকিকী বৈদিকী চ । যা বৈদিকী সা হন্দোভাষেত্যাচ্যতে । যথা চোক্তম্ । লোকবেদয়োঃ (পা° শি° ১) ইতি ।” এখন প্রশ্ন হ’তে পারে বৈদিকযুগের কথা স্বতন্ত্র, কেননা বৈদিকযুগের ভাষা সংস্কৃত হওয়া স্বাভাবিক, কিন্তু পৌরাণিক (রামায়ণিক) যুগে ভাষার ব্যবহার নিশ্চয়ই আলাদা ছিল । কিন্তু তা ঠিক নয় । যদিও রামায়ণগান সূর্যবংশজাত ক্ষত্রিয়রাজ রামচন্দ্রের কাহিনীকে অবলম্বন ক’রে রচিত হয়েছিল তাহলেও আৰ্হভাষার পরিবর্তে স্বরভেদাদিযুক্ত মাজিত সংস্কৃত-ভাষায় রচিত ছিল । তা ছাড়া কুশী-লব ক্ষত্রিয়বংশজাত হলেও আশিশব লালিত-পালিত হ’য়ে শিক্ষালাভ করে-ছিল অরণ্যবাসী তপঃক্লিষ্ট মুনি-ঋষিদের আশ্রমে । তপস্রাময় ও সংযমসম্পন্ন ছিল তাদের জীবন । মহামুনি বাল্মীকির ছিল তারা যেন মানসপুত্র । তাই তাদের গানের ভাষায় বৈদিক শব্দের বাহুল্য ছিল আর ছিল সুরনিষাৎ ছন্দ । আচার্য অভিনবগুপ্ত তাঁর অভিনবভারতী-টীকায় সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষাগুলির

১৬ ।

অতিভাষার্থভাষা চ জাতিভাষা তথৈব চ ।

তথা যোগন্তরী চৈব ভাষা নাট্যে প্রকীর্তিতা ।

অতিভাষা তু দেবানামার্হভাষা তু ভুভুজাম্ ।

*

*

দ্বিবিধা জাতিভাষা চ প্রয়োগে সমুদাহৃত্য ।

শ্লেচ্ছশব্দোপচারী চ ভারতঃ বর্ষমাত্রিতা ।

অথ যোগন্তরীভাষা গ্রাম্যারণ্যপশুভবা ।

নানাবিহঙ্গজা চৈব নাট্যধর্মী প্রতিষ্ঠিতা ।

পরিচয়-প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “সংস্কৃতের ভাষা স্বরভেদাদিপূর্ণসংস্কারোপেতা, সংস্কৃতভাষা ভাষাভেদানামুক্তা বৈদিকশব্দবাহুল্যাদার্বভাষাতে। বিলক্ষণত্বমন্তা ইত্যন্তে।” ‘ইত্যন্তে’ বলতে সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষাদুটির ভেদ অভিনবগুণ ছাড়া অগ্রাগ্র আচার্যরাও স্বীকার করেন।

রামায়ণকার উল্লেখ করেছেন : “তস্মিন্ গীতে যথাবৃত্তঃ * * পদাহুগাশ্চ * * গীতিলংপদম্”। গানের ভাষায় অক্ষর, অক্ষরযুক্ত পদ, বৃত্তি, রীতি প্রভৃতি থাকা চাই, তবেই তা স্বরযুক্ত হ’লে গেয় বা গানের উপযোগী হয়। নাট্যশাস্ত্রে জাতিগান বা জাতিরাগগানের প্রসঙ্গে ভরতও ঠিক এই কথা বলেছেন : “বৃত্তাক্ষরপ্রমাণং হি জাতিরিত্যভিসংজ্ঞিতাঃ” (কাশী সং ৩২।৩৩)। অর্থাৎ জাতিগানে বৃত্তি, অক্ষর ও প্রমাণ অবশ্যই থাকবে, অত্যা তাকে গান বলা যেতে পারে না। আসলে বৃত্তি নাট্যকাভিনয়ে প্রযুক্ত হয় ও সঙ্গে সঙ্গে নাটকের জ্ঞান অভিপ্রেত যে ধ্রুবাদি গান তাতেও ব্যবহৃত হয়। নাটকে প্রধানত চারটি বৃত্তির প্রয়োগ বা ব্যবহার হয়। বৃত্তিসম্বন্ধে ভরত উল্লেখ ক’রেছেন,

ভারতী সাত্ত্বী চৈব কৈশিক্যরভটী তথা।

চতশ্রে বৃত্তয়ো হেতা যাসু নাট্য-প্রতিষ্ঠিতা ॥^{১৭}

অর্থাৎ ভারতী, সাত্ত্বী, কৈশিকী ও আরভটী ভেদে নাটকীয় বৃত্তি চার রকম। এদের আবার শ্রেণীভাগ আছে, যেমন উত্তম ও মধ্যম। ভোজরাজ ‘সরস্বতী-কণ্ঠভরণ’ গ্রন্থে বৃত্তি সম্বন্ধে বিশদভাবে আলোচনা করেছেন। যা মনের বা চিত্তের বিকাশ, বিক্ষেপ, সংকোচ ও বিস্তার সাধন করে তাই বৃত্তি। তাই বৃত্তি মনের ধর্ম বা স্বভাব-বিশেষ। সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকায় ‘তত্র বৃত্তির্নাম’ বলে বৃত্তির আভিধানিক অর্থ নির্ণয় করেছেন কল্লিনাথ : “বাঙ্মনঃকায়জা চেষ্টা পুরুষার্থোপযোগিনী” ;—অর্থাৎ পুরুষের প্রয়োজনীয় সমস্ত মন, বাক্য ও শরীরের চেষ্টার নাম বৃত্তি। কাজেই বৃত্তি শুধুই মনের নয়, শরীরেরও চেষ্টা-রূপ ধর্ম। কল্লিনাথ বৃত্তির সামাগুলক্ষণের পরিচয় দিতে গিয়ে বলেছেন,

অত্যর্থস্বকুমারার্থসংদর্ভা কৈশিকী মতা।

অত্যাঙ্কতার্থসংদর্ভা বৃত্তিরারভটী স্মৃতা ॥

ইষম্ স্বর্থসংদর্ভা ভারতীবৃত্তিরিগ্মতে।

ইষংপ্রোঢ়ার্থসংদর্ভা সাত্ত্বীবৃত্তিরিগ্মতে ॥

কিন্তু সরস্বতীকণ্ঠভরণকার বৃত্তি ছ’রকম বলেছেন : কৈশিকী, আরভটী, ভারতী,

সাম্বতী, মধ্যমারভটী ও মধ্যমকৈশিকী। যে বৃত্তি প্রোঢ় অর্থরাশি ব্যক্ত করে তার নাম আরভটী। যে বৃত্তি সূকুমার অর্থ-সন্দর্ভের প্রকাশক তার নাম কৈশিকী। যে বৃত্তি কোমল-প্রোঢ় ও কোমল অর্থ প্রকাশ করে তার নাম ভারতী। যা প্রোঢ় ও কোমল-প্রোঢ় অর্থের প্রকাশক তার নাম সাম্বতীবৃত্তি। যে বৃত্তি কোমলতার মধ্যে প্রোঢ় অর্থের ত্রোতক তার নাম মধ্যমকৈশিকী ও প্রোঢ়ের মধ্যে কোমলতা-প্রকাশক বৃত্তির নাম মধ্যমারভটী।^{১৮} এই ছ'টি বৃত্তির অমুকৃতি বা ছায়াবৃত্তি আবার ছ'টি, যেমন লোকোক্তিচ্ছায়া, ছেকোক্তিচ্ছায়া, অর্ভকোক্তিচ্ছায়া, উন্মত্তোক্তিচ্ছায়া, পোটোক্তিচ্ছায়া ও মত্তোক্তিচ্ছায়া।^{১৯} গেয় কাব্য-রচনার ক্ষেত্রে ভাব ও অভিব্যক্তি-ব্যঞ্জনার জগ্ন ভাষা, ছন্দ, অক্ষর, গতি, বৃত্তি, রীতি প্রভৃতির প্রায়াজনীয়তা আছে। 'রীতি' বলতে কল্লিনাথ বলেছেন গুণযুক্ত পদের সমাবেশ বোঝায় : "রীতিনাম গুণান্নিষ্টপদসংঘটনা মতা"। মোটকথা রীতি কাব্য বা পদ-রচনার গুণপ্রকাশক। ভরত, ভোজরাজ ও অগ্রাণ্ড আলঙ্কারিকেরা কাব্যে ভাষা ও ছন্দ-সৌকর্যের জগ্ন বৈদর্ভী, মাগধী, পাঞ্চালী, গোড়ী, অবন্তিকা ও লাটিকা এই ছ'টি রীতির উল্লেখ করেছেন।^{২০} দেশীরাগের মতো রীতিগুলি বিভিন্ন দেশ বা অঞ্চল থেকে উৎপন্ন

- ১৮। যা বিকাণেঃধ বিক্ষেপে সংকোচে বিস্তরে তথা ।
চেতসো বর্তয়িত্রী স্তাং সা বৃত্তিঃ সাপি ষড়বিধা ।
কৈশিক্যারভটী চৈব ভারতী সাম্বতী পরা ।
মধ্যমারভটী চৈব তথা মধ্যমকৈশিকী ।
সূকুমারার্থসন্দর্ভী কৈশিকী তাত্ কথ্যতে ।
যা তু প্রোঢ়ার্থসন্দর্ভী বৃত্তিয়ারভটীতি সা ।
কোমলপ্রোঢ়সন্দর্ভাং কোমলার্থাং ভারতী ।
প্রোঢ়ার্থাং কোমলপ্রোঢ়সন্দর্ভাং সাম্বতীং বিদুঃ ।
কোমলে প্রোঢ়সন্দর্ভী ত্যর্থে মধ্যমকৈশিকী ।
প্রোঢ়ার্থা কোমলে বন্ধে মধ্যমারভটীয়াতে ॥

—সরস্বতীকণ্ঠাভরণম্ ২।৩৪-৩৮

- ১৯। অজ্জেন্ভীনামমুকৃতিচ্ছায়া সাপিহ ষড়বিধা ।
লোকচ্ছেকাভকোন্মত্তপোটামত্তোক্তিভেদতঃ ॥

—সরস্বতীকণ্ঠাভরণম্ ২।৩৯

- ২০। পাঞ্চালী রীতিবৈদর্ভী গোড়ীরিত্যুভয়াঙ্কিকা ।
লাটী সমানামুগ্রাসপ্রায়া তাংপথভেদভাক্ ।
ওজঃকাস্তিগুণোপেতা গোড়ীয়া রীতিরিত্যতে ॥
বন্ধপারম্পরহিতা শব্দকাষ্টিকবর্জিতা ,
নাতিদীর্ঘসমাসা চ বৈদর্ভীরীতিরিত্যতে ॥

* * পাঞ্চালাদিরীতিনাং শব্দগুণাভিতানামর্থবিশেষনিরপেক্ষতয়া কেবলসংসদর্ভসৌকুমার্যপ্রোঢ়-মাত্রবিষয়ত্বাং কৈশিক্যাদিভ্যো ভেদোহাবগম্যব্যঃ । —কল্লিনাথ

হয়েছে বলে মনে হয়। সঙ্গীতশাস্ত্রীরাও বিভিন্ন রীতি, গতি, বৃত্তি ও ভাষা প্রভৃতির উপযোগিতা সঙ্গীতে স্বীকার করেছেন। খৃষ্টপূর্ব গান্ধর্ব-সঙ্গীতেও যে এদের প্রয়োগ ও অঙ্গশীলন ছিল তা রামায়ণ, মহাভারত ও ক্লাসিক্যাল কাব্যগ্রন্থগুলি দেখলে বোঝা যায়।

অযোধ্যাকাণ্ডের ৬৫ সর্গে পাণিবাদক সূত, আশীর্গান ও গাথাগানের উল্লেখ পাই। এখনকার মতো রামায়ণের যুগেও সুরশিল্পীদের ‘গায়ক’ বলা হ’ত। রামায়ণকার উল্লেখ করেছেন : “গায়কাঃ ঋতিশীলাঃ নিগদন্ত পৃথক-পৃথক”। টীকাকার ‘ঋতিশীলাঃ’ অর্থে তত্ত্বীনাদ-বিভাজনশীল বলেছেন : “তত্ত্বীনাদবিভাজন-শীলা গায়কাঃ”। বীণাদির তার বা তত্ত্বী থেকে ধ্বনিত সুরের যে সূক্ষ্মাদি ভাগ তা সূক্ষ্মস্বর ঋতিরই নামান্তর। সাতটি শুদ্ধ সুরের ব্যবহার রামায়ণের যুগে ছিল, সপ্তকের অন্তর্গত বিভিন্ন সূক্ষ্মস্বর তথা ঋতির অস্তিত্বও ছিল সত্য, কিন্তু সেই সূক্ষ্মস্বর ঋতির আবিষ্কার (উদ্ভাবন নয়) ও অঙ্গশীলন-রীতির প্রচলন ছিল কিনা সন্দেহ। বিজ্ঞানসম্মত ও বিধিবদ্ধভাবে ঋতির নির্ধারণ বা বিভাজনপ্রণালীর নিদর্শন পাই সম্ভবত সর্বপ্রথম আমরা ভরতের নাট্যশাস্ত্রে, অর্থাৎ খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে, আর বৈদিক সুর অনুযায়ী ঋতিনামের উল্লেখ দেখি নারদীশিকাতে (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী)। শিক্ষাকার নারদ উল্লেখ করেছেন,

দীপ্তায়তাকরণানাং মুহুমধ্যময়োস্তথা ।

ঋতীনাং যোহবিশেষজ্ঞো^{২১} ন স আচার্য উচ্যতে ॥

দীপ্তা মন্দ্রে দ্বিতীয়ে চ প্রচতুর্থে তথৈব তু ।

অতিস্বারে তৃতীয়ে চ ক্রুশ্ঠে তু করুণা-ঋতিঃ ॥

ঋতয়োহন্য দ্বিতীয়স্ত মুহুমধ্যায়তাঃ স্মৃতাঃ ।

* * * *

দীপ্তামৃদান্তে জানীয়াদীপ্তাং চ স্বরিতে বিহুঃ ।

অনুদান্তে মুহুজ্জৈয়া গান্ধর্বাঋতিসম্পদঃ ॥

শিক্ষাকার নারদের সুরাভুগত ঋতি-নির্ধারণপ্রণালী একটু অভিনব এতদ্ব্যতীত যে তিনি বৈদিক প্রথমাদি সাত সুরের ও উদাত্তাদি তিন স্থানস্বরের ঋতি নির্ণয় করেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন : বৈদিক ঋতি মোট পাঁচটি—দীপ্তা, আয়ত্যা, করুণা, মুহু ও মধ্যমা বা মধ্যা। যিনি এরূপ ঋতির বিশেষজ্ঞ নন, তিনি আচার্য-পদবাচ্য

২১। চৌখম্বা সংস্করণ নারদীশিকার ‘যো বিশেষজ্ঞো’ পাঠ আছে। এটি অন্তর্ভুক্ত; শুদ্ধপাঠ হবে যোহবিশেষজ্ঞো”।

নন : “শ্রুতীনাং যোহবিশেষযজ্ঞো ন স আচার্য উচ্যতে”। টীকাকার ভট্টশোভাকর উল্লেখ করেছেন : বিশেষযজ্ঞানবিহীন আচার্যের অজ্ঞতার জন্য যে অভ্যস্ত দোষ হয় তাই নয়, তাঁর নিজের প্রত্যবায় ভো হয়ই, তিনি অজ্ঞকেও প্রত্যবায়ভাগী করেন (“অবিশেষজ্ঞাচার্যস্তাধিকো দোষঃ ন কেবলমজ্ঞত্বাৎ স্বয়ং প্রত্যবেতি অগ্নাগ্নাপি প্রত্যবায়েন যোজয়তীত্যচার্যগ্রহণম্”)। ঋকপ্রাতিশাখ্যে “পদক্রম-বিভাগজ্ঞো বর্ণাক্রমবিচক্ষণঃ” প্রভৃতি সূত্রে^{২২} (১৮) আচার্য সম্বন্ধেও ঠিক একথাই বলা হয়েছে। ভাস্কর্যকার উবট উল্লেখ করেছেন : “আচার্যসংপদম্। আচার্যস্বং কুর্বাদিত্যর্থঃ। অগ্নথাধিকার্যেব ন ভবতি। * * * তথা চোক্তম্। বটবঃ পণ্ডিতা তে মূর্খা অগ্নোগ্নাধ্যাপকাস্চ যে, দোষঃ কুর্বন্তি তে মুঢ়াস্তস্মাদ্ বৃদ্ধং তু সেবয়েৎ।”

দেখা যায় যে শিক্ষাকার নারদ বৈদিক স্বরগুলিতে শ্রুতি নির্দেশ করেছেন এভাবে : মন্ত্র, দ্বিতীয় ও চতুর্থ এই স্বর তিনটির শ্রুতি দীপ্তা। অতিস্বাৰ্ধ, তৃতীয় ও ক্রুষ্ট স্বর তিনটির শ্রুতি করুণা। এছাড়া দ্বিতীয় স্বরের অগ্ন শ্রুতি হিসাবে মৃদু, মধ্যা ও আয়তাও নির্দিষ্ট হয়। কিন্তু এর মধ্যে আবার বিপর্যয় তথা স্বর-পরিবর্তনের প্রশ্নও আছে। তাই তিনি উল্লেখ করেছেন,

আয়তাস্বং ভবেন্নীচে মৃদুস্বং তু বিপর্যতে।

স্বৈ স্বরে মাধ্যমস্বং তু তৎ সমীক্ষ্য প্রযোজয়েৎ ॥

অর্থাৎ তৃতীয় স্বরের পূর্ববর্তী দ্বিতীয় স্বরের আয়তা-শ্রুতি হয়, আর চতুর্থ স্বরের পূর্ববর্তী তৃতীয় স্বরের মৃদু-শ্রুতি হয়। তাছাড়া অগ্ন শ্রুতির পূর্ববর্তী স্বরগুলির মধ্যমা বা মধ্যা-শ্রুতি হয়। টীকাকার ভট্টশোভাকর এর বিবৃতি প্রসঙ্গে একথাই উল্লেখ করেছেন।^{২৩} এর পর আবার উল্লেখ করা হয়েছে ক্রুষ্টের পরবর্তী দ্বিতীয় স্বরে অবস্থিত শ্রুতিকেই দীপ্তা বলে।^{২৪} প্রথম স্বরে মৃদু-শ্রুতি যদি বিপরীতক্রমে

২২। সম্পূর্ণ সূত্রটি হ’ল :

পদক্রমবিভাগজ্ঞো বর্ণক্রমবিচক্ষণঃ।

স্বরমাত্রাবিশেষজ্ঞো গচ্ছেদ্রাচার্যসংপদম্।

২৩। টীকাকার ভট্টশোভাকর এ’ল্লোকটির ব্যাখ্যা-প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “নীচে তৃতীয়ে স্বরে পরন্তঃ স্থিতে দ্বিতীয় স্বরস্তারতা শ্রুতিঃ বিপর্যয়ে চতুর্থ স্বরে পরে ভূতে মৃদুত্বাৎ যে স্বরে স্বরান্তরে অপন্নভূতে মধ্যমা শ্রুতিঃ এবমবধার্য সামস্বরপ্রয়োগঃ কর্তব্যঃ, স ন ইন্দ্রঃ পিবঃ সধা, উদযোদন্তি-শ্রুতাময়ঃ বর্তোহা ইত্যুদাহরণানি, দ্বিতীয়ে দীপ্তা পূর্বোক্তা কলা ভবতীত্যাহ।”

২৪।

দ্বিতীয়ে বিরতা বা তু ক্রুষ্ট পরতো ভবৎ।

দীপ্তাং ভাং তু বিজানীমাং প্রথমে ন মৃদু স্বতাঃ।

থাকে অর্থাৎ সেটি চতুর্থ স্বরে অবস্থান করে ও সেটি যদি স্বরাস্তরের তথা অগ্র স্বরের অগ্রগত হয় তাহলে যুহু-শ্রুতিই থাকে, অন্যথা দীপ্তা হয়। উদাহরণ যেমন উ আ ইত্যাদি। পুনরায় মন্ত্রস্বরের দীপ্তা-শ্রুতি হয়, আর যদি সেই মন্ত্র স্বরাস্তর অর্থাৎ অগ্র একটি স্বরের সঙ্গে যুক্ত হয় তবে সামগানের সমাপ্তির সময় সেই স্বরের অন্তর্গত শ্রুতিও দীপ্তা হয়।^{২৫}

এছাড়া সন্ধি দু'রকম : প্রথম তালব্য ইকারের 'আ ই' ভাব অথবা 'আ উ' ভাব। এদের জন্য কোন শ্রুতির প্রয়োজন নাই। পদান্তের অন্তর্গত সন্ধিও তিন প্রকার। তারা শ য স এই তিনটি শকারের সঙ্গে সম্পর্কিত বলে তিন রকম। এখানে দীপ্তা প্রভৃতি শ্রুতির প্রবর্তন হয় না। এদের নামই ঘূটসংজ্ঞা।^{২৬} আবার স্বরাস্তর বা অগ্র স্বরে যেখানে বিরতি হয় না এরূপ হ্রস্ব, দীর্ঘ ও ঘূটসংজ্ঞিত যে স্বর তাদেরও শ্রুতির আবশ্যক হয় না, কিন্তু শ্রুতির মতো কোন স্বরের ব্যবহার হয়।^{২৭} উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্থানস্বর তিনটির বেলায় দীপ্তা উদাত্তের ও স্বরিতের এবং যুহু-শ্রুতি অহুদাত্তের নির্দিষ্ট। নারদ শিক্ষায় স্পষ্টভাবেই উল্লেখ করেছেন গান্ধর্ব বা গানের সম্পদই শ্রুতি, শ্রুতি ছাড়া গানের কোন সার্থকতা থাকে না—“গান্ধর্বা শ্রুতিসম্পদঃ”। ভট্টশোভাকর শ্রুতি-সম্পদের অর্থ করেছেন ‘স্বরসম্পদ’ : “গান্ধর্বে গানে শ্রুতেরভাবেহপি তৎসদৃশঃ স্বরঃ কার্য ইত্যাহ স্বরসম্পদঃ” ; অর্থাৎ গানে যদি নির্দিষ্ট দীপ্তা, আয়তা, করুণা, যুহু ও মধ্য এই পাঁচটি শ্রুতির অভাব ঘটে তবে শ্রুতির অরূপ স্বরের ব্যবহার করা উচিত। মিথিলা রাজ নাগদেব তাঁর ‘ভরতভাষ্য’ বা ‘সরস্বতীহৃদয়ালঙ্কার’ গ্রন্থে নারদশিক্ষার ‘বিবরণ’ নামে একটি টীকার কথা উল্লেখ করেছেন। শ্রুতি সম্বন্ধে বিবরণ-টীকাকার নিশ্চয়ই অভিনবভাবে বিচার করেছেন। কিন্তু সে টীকা এখন ছাপার আকারে পাওয়া যায় না।

এখন বিচারের বিষয় বৈদিক সামগানে ও রামায়ণ-মহাভারতের যুগে সপ্তকের অন্তর্বর্তী স্তম্ভস্বর হিসাবে শ্রুতির ব্যবহার ছিল কিনা। আমাদের অনুমান

- ২৫। অত্রৈব বিরতা যা তু চতুর্থেন প্রবর্ততে।
তথা মন্ত্রে ভবেদ্বীপ্তা সায়শ্চৈব সমাপনে।
- ২৬। ত্রিবিধা গতিঃ পদান্তঃ স্থিতসন্ধিঃ সহোদ্যতিঃ।
পঞ্চস্বরেভু স্থানেষু বিজ্ঞেয়ং ঘূটসংজ্ঞিকম্।
- ২৭। স্বরাস্তরাবিরতানি হ্রস্বদীর্ঘঘূটানি চ।
শ্রুতিস্থানেদশেষাণি শ্রুতিবৎস্বরতো ভবেৎ।

বৈদিক সামগ্ৰানে ঋতির কোন ব্যবহার ছিল না, কিংবা নারদীশিক্ষাকার নারদ যে দীপ্তা, আয়তা প্রভৃতি পাঁচটি ঋতির কথা বলেছেন (‘দীপ্তায়তাকরণানাং যুগ্মমধ্যময়োন্তথা, ঋতিনাং যো * *’) সেগুলির কোন নামোল্লেখ আমরা বৈদিক সাহিত্যে পাই না। ঋতির সংখ্যা বিষয়ে প্রাচীন আচার্যদের মধ্যেই মতভেদ আছে, সুতরাং পাঁচটি ঋতি ছিল—কি তার বেশী বা কম ছিল তা সম্পূর্ণ অবাস্তব কথাই। বরং আশ্চর্যের বিষয় নারদ যে দীপ্তা, আয়তা প্রভৃতি পাঁচটি মাত্র ঋতির কথা বলেছেন তা খৃষ্টীয় অব্দের বাইশ ঋতির ‘জাতি’ হিসাবে গণ্য হয়েছে। বাইশ ঋতি ও দীপ্তাদি পাঁচটি জাতি তখন জাতি-ব্যক্তি, সামান্য-বিশেষ বা জেনাস্-স্পেসিস্ (genus-species) তথা জগ-জনক বা কার্ধ-কারণ রূপে দেখা দিয়েছে। এর কারণ কি সে সম্বন্ধে পরে আমরা আলোচনা করব। খৃষ্টীয় শতাব্দীর প্রারম্ভে আচার্য ভরতই প্রথমে (যতদূর ছাপা বই বা সংগৃহীত পুঁথি পাওয়া গেছে তা থেকে জানা যায়) বৈজ্ঞানিকভাবে বাইশটি ঋতি তথা সূক্ষ্মস্বরের আবিষ্কার করেছেন। একটি সপ্তকের মধ্যে সাত স্বর নিরীক্ষণ করার পর তিনি স্বরগুলির পারস্পরিক একটি সম্বন্ধের আবিষ্কার করেন—যার ফলে সপ্তকের মধ্যে অংশ বা বাদী, সংবাদী, অলুবাদী ও বিবাদী এই চারটি স্বর হ’ল নির্ণীত। আবার এদের একটির সঙ্গে অপরাটর সম্বন্ধ ও পরিমাণ (দূরত্ব) নির্ধারণের জগ সূক্ষ্মস্বর-সংখ্যার হ’ল আবিষ্কার। এই আবিষ্কৃত শ্রবণযোগ্য সূক্ষ্ম স্বরগুলির নামই দেওয়া হয় ‘ঋতি’।

ভরতের পর মতঙ্গ (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দী) ঋতির আলোচনা করেছেন বিশদভাবে। ঋতির প্রসঙ্গে ঋতি এক বা অনেক ‘ইতি মামকীয়ং মতম্’ বলে তিনি নিজের বা স্বসম্প্রদায়ের মত উল্লেখ করেছেন। অর্থাৎ মতঙ্গের মতে ঋতি একটি, তবে বাতাসের দ্বারা আঘাত প্রাপ্ত হ’য়ে নাভি থেকে কণ্ঠে ব্যক্ত হ’তে গেলে সোপানবৎ ক্রমশঃ উর্ধ্বে অভিব্যক্ত হওয়ার জগ সূক্ষ্মস্বরের তথা ঋতির ভেদ হয়, এই ভিন্নতা প্রতিভাস বা আপাতভিন্নতার মতো প্রতীত বা মনে হয় মাত্র। স্বর ও অন্তরভেদে ঋতি কারু মতে দুটি, কারু মতে তিনটি, চারটি, ন’টি অথবা ছেষটিটি (৬৬টি)।^{২৮} ভরত (?) ঋতির প্রসঙ্গে বলেছেন বংশে বা

২৮। ঋয়ন্ত ইতি শ্রুতয়ঃ। সা চৈকানেকা বা। তত্রৈকৈব ঋতিরিতি। * * ঋত্যাদি-ভেদভিন্নঃ প্রতিভাস ইতি মামকীয়ং মতম্। অস্তে পুনর্দ্বিপ্রকারাঃ ঋতীর্ষন্তে। কথম্। স্বরান্তরবি-ভাগাৎ। * * কেচিৎ স্থানত্রয়ং যোগাৎ ত্রিবিধাঃ ঋতিঃ প্রতিপদ্যন্তে। অপরে ত্বিত্রিযবৈশ্ণব্যাং ত্রিবিধাঃ ঋতিঃ মন্তন্তে। * * অপরে তু বাতপিত্তককশ্লগ্নিপাতভেদভিন্নাঃ চতুর্বিধাঃ ঋতিঃ

বেগুতে ছিন্ন-সংখ্যা অমুসারে বিভিন্ন সংখ্যার ঋতি প্রতীত হওয়া সম্ভব।^{১২*} আচার্য কোহলের অভিমতও তাই।^{১৩*} বিশ্বাবস্থ একটিমাত্র ঋতি স্বীকার করেছেন।^{১৩*} পরিশেষে মতঙ্গ উল্লেখ করেছেন; তবে ইদানীং বাইশ ঋতি স্বীকার করা হয় ছুটি তুল্যপ্রমাণ বীণার মাধ্যমে ঋতিস্থান নির্ণয় করে: “ইদানীং ষাণ্ণিংশতিপ্রকারতায় নিদর্শনং যথা—ষে বীণে তুল্যপ্রমাণে * *”।

নারদীশিক্ষার সময়ে (খৃঃ ১ম শতাব্দী) ঋতির ব্যবহার ছিল, কিন্তু বাইশ ঋতির ত কোন প্রমাণ পাওয়া যায় না। শিক্ষাকার উল্লেখ করেছেন,

তান-রাগ-স্বর-গ্রাম-মূর্ছনানাং তু লক্ষণম্।

পবিত্রং পাবনং পুণ্যং নারদেন প্রকীর্তিতম্ ॥

তান, রাগ, স্বর, গ্রাম, মূর্ছনা প্রভৃতির প্রচলন ছিল ও এগুলি পুণ্য ও পবিত্র তথা মাহাত্মিক ও কল্যাণময় উদ্দেশ্যে প্রযুক্ত হ’ত। সাত স্বর, তিন গ্রাম, একুশ মূর্ছনা, একোনপঞ্চাশ তান এগুলি নিয়েই স্বরমণ্ডল রচিত হয়েছে।^{১৩*} মধ্যম-গ্রামের কুড়িটি, বড়জগ্রামে চৌদ্দ ও গান্ধারগ্রামে পনেরটি তানের সমাবেশ।^{১৩*} একুশটি মূর্ছনা সাতটি সাতটি ভাগে পিতৃ, যক্ষ ও ঋষিদের উদ্দেশ্যে উৎসর্গ হয়েছে। এই তিন ভাগ বৈদিক সমাজে অগ্নি, বরুণ, পৃথিবী—লোহিত, শুক্ল, কৃষ্ণ—

প্রতিপদিয়ে। * * অগ্নে তু.....নবধা ঋতিং প্রতিপদন্তে। তথাহি—‘ঋত্বিক্তিঋতিঋতিঋতিঋতি চতুঃপ্রতিক এব চ, স্বরপ্রয়োগঃ কর্তব্যো বংশেছিন্নগতো বৃধেঃ’।”

২৯। ভরতেনাপ্যুক্তং—

দ্বিকত্রিক চতুষ্কান্ত জ্ঞেয়া বংশগতাঃ স্বরাঃ।

ইতি তবেন্নয়া প্রোক্তাঃ সর্বশত্রুতয়ো নব ॥

এখানে উল্লেখযোগ্য যে বর্তমান সংস্করণের নাট্যশাস্ত্রে (কাশী ও কাব্যমালায়) এই শ্লোকটির এখানে উল্লেখ নাই। হতরাং এটি আর কোন ভরত উপাধিনাম নাট্যশাস্ত্রীর হওয়া স্বাভাবিক।

৩০। তথাচাহ কোহলঃ—

ষাণ্ণিংশতিং কেচিদুদাহরন্তি ঋতিজ্ঞানবিচারমক্ষাঃ।

ষট্শট্টিভিন্নাঃ থলু কেচিদাসামানন্ত্যমেব প্রতিপাদয়ন্তি ॥

৩১।

অবণেন্নিয়গ্রাহদ্বাদ ধ্বনিরেব ঋতিভবৎ।

সা চৈকোপি দ্বিধা জ্ঞেয়া স্বরাস্তরবিভাগতঃ।

৩২।

সপ্তস্বরাস্ত্রয়ো গ্রামামূর্ছনাস্বকবিশতিঃ।

তান-একোনপঞ্চাশদিত্যেতৎ স্বরমণ্ডলম্।

৩৩।

বিশতি মধ্যমগ্রামে বড়জগ্রামে চতুর্দশ।

তানান্ পঞ্চদশেছন্তি গান্ধারগ্রামমাত্রিতান্।

রাণায়িনীর, কোথ্মী, জৈমিনীয়—ঋষি, পিতৃ, যক্ষ বা গন্ধর্ব এই ত্রিভাগের কথাই স্বরণ করিয়ে দেয়। ঐতিহ্যবাহী ভারতীয় সমাজের সনাতনী ধারাকে অক্ষুর রাখার জন্তই শিক্ষাকার নারদ এ'ভাবে মূর্ছনাগুলিকে ভাগ করেছিলেন। তাছাড়া বৈদিক যুগে শাখাভেদে যেমন স্বর-সংখ্যা ও গায়কীভঙ্গির প্রার্থক্য ছিল, শিক্ষার যুগেও সমাজে তেমনি তিনটি প্রধান কুল বা বংশ-সম্প্রদায়ের মধ্যে গানে তান-প্রয়োগেরও ভিন্নতা ছিল। তখন জাতিরাগ ও গ্রামরাগের যুগ। কল্পিনাথ উল্লেখ করেছেন : “গ্রামরাগাদীনাং মূর্ছনাবিশেষপরিজ্ঞানে বিনিয়োগ * * *”। রাগগুলিকে কিভাবে মূর্তিমান ক'রে রূপায়িত করা উচিত তা নির্দেশ ও নির্ধারণ করে মূর্ছনা। রাগের বিকাশে মূর্ছনার তাই এত সমাদর। পরবর্তীকালের ঠাট বা মেল তো প্রাচীন মূর্ছনারই ভিন্ন রূপায়ণ মাত্র। গানে শ্রুতির উপযোগিতাও কম নয়। সাতস্বরের পরিজ্ঞান থেকেই তাদের নির্দিষ্ট স্থানকে (অবস্থিতি-স্থান) জানার আগ্রহ সৃষ্টি হয়েছিল। সুনির্দিষ্ট স্বরস্থান লক্ষ্যে জ্ঞান হ'তে গেলে একটি স্বর থেকে অপরটির দূরত্ব বা ব্যবধানকে অবশ্যই জানতে হবে। তারপর স্বরসাম্য ও স্বরসম্বাদও দূরত্ব-জ্ঞানের পক্ষে অত্যন্তম সহায়ক ও উদ্বোধক। এই স্বরসম্বাদ ও স্বর-ব্যবধানের সূত্র পরিচয় লাভের জন্তই লক্ষীত-বিজ্ঞানীদের মনে শ্রুতি-আবিষ্কারের ঔৎসুক্য জাগ্রত হয়েছিল বলে মনে হয়। শ্রুতিগুলি অবশ্য শ্রবণযোগ্য স্বরই। পূর্বেই উল্লেখ করেছি শিক্ষাকার নারদ বৈদিক সাতস্বরের বেলায় কেবল দীপ্তা, আয়তা, করুণা, মৃদু ও মধ্যমা বা মধ্যা এই পাঁচটি শ্রুতি স্বীকার করেছেন। প্রাচীন আচার্যেরা কিন্তু সাত স্বরে এক থেকে অসংখ্য শ্রুতি বা সূক্ষ্মস্বরের অস্তিত্ব স্বীকার করেছেন। পরেকার যুগে সাতটি স্বরের কম্পন-সংখ্যার অনুযায়ী বিচিত্র শ্রুতির কথা স্বীকার করলেও বাইশটি মাত্র শ্রুতির উপযোগিতাকে মেনে নেওয়া হয়েছে। বাইশটি-মাত্র কানে শোনা যায়—মন ও বুদ্ধি দিয়ে ধরা যায় বলে বাইশটি শ্রুতির প্রামাণ্য স্বীকৃত। দীপ্তা, আয়তা, করুণা প্রভৃতি শ্রুতি-নামগুলির ব্যাকরণ বা অভিধানগত কোন অর্থের সার্থকতা আছে কিনা জানি না, তবে জ্যোতির্বিজ্ঞান অনুসারে পরবর্তীকালে অনেকে তাদের অর্থগত নামের সার্থকতা দেখাবার চেষ্টা করেছেন। সে যাই হোক, দার্শনিকী বা গাণিতিক চিন্তার কথা ছেড়ে দিলেও নারদীশিক্ষার সময়ে দীপ্তা, আয়তাদি পাঁচ শ্রুতি কিভাবে পরবর্তী কালের বাইশ শ্রুতির জাতিশ্রেণীভুক্ত হয়েছিল তা নির্ণয় করা দুর্ব্বহ। দেখা যায় তীত্রাদি বাইশটি শ্রুতির কারণ হিসাবে দীপ্তাদি পাঁচ আদিশ্রুতিই জাতির স্থান অধিকার করেছে। নিদর্শন যেমন,

ক্রমিক সংখ্যা	পরবর্তী বাইন শ্রুতি	শিক্ষার সময়ে শ্রুতি পাঁচ জাতিতে রূপান্তরিত	বরহান	শ্রুতি-সংখ্যা	বড় লগ্নায় অনুযায়ী
১	তীত্রা	(১) দীপ্তা	বড় জ	৪	স
২	কুম্বতী	(২) আয়তা			
৩	মন্দা	(৩) মুহু			
৪	ছন্দোবতী	(৪) মধ্যা			
৫	দয়াবতী	(৫) করুণা			
৬	রঞ্জনী	(৬) মধ্যা	ধবত	৩	রি
৭	রতিকা	(৭) মুহু			
৮	রোজী	(১) দীপ্তা			
৯	ক্রোধা	(২) আয়তা	গাঙ্কার	২	গ
১০	বজ্রিকা	(১) দীপ্তা			
১১	প্রসারিণী	(২) আয়তা			
১২	শ্রীতি	(৩) মুহু	মধ্যম	৪	ম
১৩	মার্জনী	(৪) মধ্যা			
১৪	কিত্তি	(৫) মুহু			
১৫	রক্তা	(৬) মধ্যা			
১৬	সম্পিণী	(২) আয়তা			
১৭	আলাপিনী	(৫) করুণা	পঞ্চম	৪	প
১৮	মদন্তী	(৫) করুণা			
১৯	রোহিণী	(২) আয়তা			
২০	রম্যা	(৪) মধ্যা	দৈবত	৩	ধ
২১	উগ্রা	(১) দীপ্তা			
২২	কোত্তিণী	(৪) মধ্যা	নিবাদ	২	নি

এখানে দেখা যায়, জাতি (জেনাস্) ও ব্যক্তি (স্পিসিস্), কার্য ও কারণ বা
জ্ঞাত ও জনক ধারার অনুসরণ করা হয়েছে ও লক্ষ্য করার বিষয় যে, শিক্ষার যুগে
(অবশ্য নারদীশিক্ষায়ই মাত্র শ্রুতির পরিচয় দেওয়া হয়েছে) দীপ্তাদি পাঁচটি শ্রুতি
জাতি শ্রেণীভুক্ত হ'য়ে পর পর তীত্রা, কুম্বতী, মন্দা, ছন্দোবতী ও দয়াবতী
এই পাঁচটি পরবর্তীকালের (খৃষ্টীয় অব্দের) শ্রুতির সঙ্গে সম্পর্কিত হয়েছে এবং
এই জাতি ও ব্যক্তির (কারণ ও কার্য) মধ্যে একটি আভিধানিক অর্থেরও
সাদৃশ্য পাওয়া যায়। যেমন,

দীপ্তা.....তীত্রা

আয়তা কুম্বতী

মুহু..... মন্দা

মধ্যা ছন্দোবতী

করণা... দয়াবতী

বাইশটি শ্রুতির মধ্যে দীপ্তা তিনবার, আয়ত পাঁচবার, যুহু চারবার, মধ্যা ছ'বার ও করুণা তিনবার সম্পর্কিত হয়েছে। অর্থগত সাম্যের আলোচনা করলে দেখা যায়, দীপ্তাজ্ঞাতি ও তীত্রাশ্রুতি সমান অর্থের দ্বোতক। আয়ত তথা বিস্তৃতিমাত্রেরই অনন্তের প্রকাশক ও অনন্ত প্রশান্তির নামান্তর। কুমুদতী—কুমুদ বা খেতোংপল শুভ্রতা ও শুচিতা তথা শান্তির প্রকাশক। যুহু ও মন্দা মন্থরতার প্রকাশক হলেও স্থিতিশীলতার সূচক। মধ্যা তথা মধ্যস্থা সমতা ও সংগতির প্রকাশক। ছন্দোবতীও শৃঙ্খলা ও সাম্যের দ্বোতক। করুণা ও দয়াবতী সমানার্থক। মনে হয় প্রাচীন দীপ্তাদি পাঁচটি শ্রুতিই পরবর্তী বাইশ শ্রুতির জনক বা কারণ এবং জনক হিসাবেই তারা জ্ঞাতির স্থান অধিকার করেছে।

এখন রামায়ণে উল্লিখিত “গায়কা: শ্রুতিশীলাশ্চ”—শ্রুতিশীল শব্দটি প্রকৃতপক্ষে স্বল্পস্বরকে বোঝাচ্ছে কিনা বিচারের বিষয়। কারণ খৃষ্টীয় শতাব্দীর সূচনায় যখন সাতটি স্বরের মধ্যে মাত্র পাঁচটি শ্রুতির অন্তর্বিকাশ দেখা যায়, তখন রামায়ণের যুগে বাইশ শ্রুতির কল্পনা সৃষ্টি হয়নি বলেই আমাদের ধারণা। অনেকে ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যের প্রমাণ-বাক্যের নজিরে খৃষ্টপূর্বাব্দে শ্রুতির প্রচলন ভারতীয় সমাজে ছিল একথা বলতে চান। প্রমাণ-বাক্যটি হ'ল :

বীণাবাদনতত্ত্বজ্ঞঃ শ্রুতি-জ্ঞাতিবিশারদঃ।

তালজ্ঞশ্চাপ্রয়াসেন মোক্ষমার্গং নিষচ্ছতি ॥

গীতজ্ঞো যদি গীতেন নাপ্রোতি পরমং পদম্।

কুত্ৰস্তাহুচরো ভূত্বা তেনৈব সহ যোদতে ॥

শ্লোকদুটি যাজ্ঞবল্ক্যসংহিতার ৩য় অধ্যায়ের ১১৫-১১৬ শ্লোক। বীণার প্রচলন বৈদিকযুগেও ছিল। যাজ্ঞবল্ক্যের টীকাকার শ্রুতি অর্থে বাইশ শ্রুতি ও জ্ঞাতি অর্থে শুদ্ধ ও বিকৃতভেদে আঠার জ্ঞাতির উল্লেখ করেছেন। কথাও স্বাভাবিক। কিন্তু রামায়ণ-মহাভারতের যুগে শুদ্ধ-সপ্তজ্ঞাতির মাত্র প্রচলন ছিল, বিকৃত বা সংকীর্ণ এগারটি জ্ঞাতির উদ্ভব তখনো সমাজে হয়নি বলেই মনে হয়। তবে যাজ্ঞবল্ক্যের সময় বাইশ শ্রুতি ও আঠার জ্ঞাতির প্রচলন অবশ্যই হয়েছিল। কেননা সংহিতা তথা সমাজ-শাসনশাস্ত্র স্মৃতিগুলির রচনাকাল প্রক্বেয় জলি (Jolly), ডাঃ কানে (Dr. Kane) ও অন্যান্য মনীষী ও ঐতিহাসিকগণ খৃষ্টীয় অব্দের ১ম থেকে ৪র্থ-৬ষ্ঠ শতাব্দীর মধ্যে বলেছেন। যাজ্ঞবল্ক্য, নারদ,

বৃহস্পতি ও কাভ্যায়ন এ' চারজন সংহিতাকারকের অত্যাশ্চর্য-কাল নির্ণয় প্রসঙ্গে
প্রকৃত জলি ও ডা: কানে উল্লেখ করেছেন,

সংহিতাকার	জলির মতে	ডা: কানের মতে
যাজ্ঞবল্ক্য	খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দী	১০০—৩০০ খৃষ্টাব্দ
নারদ	" ৫ম "	১০০—৪০০ "
বৃহস্পতি	" ৬ষ্ঠ বা ৭ম "	৩০০—৫০০ "
কাভ্যায়ন	বৃহস্পতির পরে	৪০০—৬০০ "

ডা: কানের অভিমত গ্রহণ করলেও যাজ্ঞবল্ক্যকে আমরা খৃষ্টীয় অব্দের একেবারে
গোড়ার দিকের সংহিতাকার বলতে পারি। খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীতে নারদীশিক্ষায়
শ্রুতির উন্মেষ ও খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে ভারতের নাট্যশাস্ত্রে পরিপূর্ণ বিকাশ
ও অল্পশীলন দেখতে পাই। তাই নানান দিক দিয়ে অনুধাবন ক'রে মনে
হয় শ্রুতির ধারণা বা তার উপযোগিতার অল্পভব বরং খৃষ্টপূর্ব অব্দের একেবারে
শেষভাগেই শিল্পী ও শাস্ত্রী সমাজে দেখা দিয়েছিল। যদি তা না হ'ত তবে
নারদ কখনই তার শিক্ষাগ্রন্থে শ্রুতি ও তার প্রয়োগের অন্তর্নিবেশ করতে
পারতেন না। তারপর নারদীশিক্ষাকার শ্রুতি-নির্দেশ করেছেন লৌকিক ষড়্জাদির
নয়, বৈদিক প্রথমাদি সাম-স্বরের। অবশ্য নারদের "য: সামগানান্ প্রথম: স
বেণোর্মধ্যম: স্বর:" এই বীজমন্ত্র বা নির্দেশক-মন্ত্রের মাধ্যমে সামশ্রুতিগুলিকে
অন্যায়সেই লৌকিক ষড়্জাদি স্বরেও আমরা সন্নিবেশ করতে পারি। তবে
কথা হ'ল খৃষ্টপূর্বাব্দে সপ্তকের মধ্যে স্বরসম্বাদ তথা বাদী, সংবাদী স্বরগুলির
প্রচলন ছিল কিনা তা ভেবে দেখার বিষয়।

হুতরাং "গায়কা: শ্রুতিশীলাশ্চ নিগদন্ত: পৃথক্ পৃথক্" শ্লোকাংশে 'শ্রুতিশীলা'
শব্দটি যে সঙ্গীতিক শ্রবণযোগ্য সূক্ষ্মস্বরের ত্রুতক নয় একথা ঠিক। শ্রুতি অর্থে
এখানে বেদ ও এর আভিধানিক অর্থ বাচস্পত্য-অভিধানকার দিয়েছেন :
'শ্র-কর্মাদৌ-জিন্। বেদস্ত সর্বৈ: শ্রয়মাগতান্ শ্রুতিস্বম্।' হুতরাং শ্রুতিশীল অর্থে
বেদজ্ঞ শ্রোত্রিয় ব্রাহ্মণ এ' অর্থ করলে শ্লোকাংশের সংগতিও থাকে যে গায়কগণ ও
বেদজ্ঞ শ্রোত্রিয় ব্রাহ্মণেরা পৃথক্ পৃথক্ ভাবে রাজার স্তুতিগান করেছিলেন :
"রাজানান্ স্তবতান্ তেষাম্"। এই স্তুতিগানের আবার রূপভেদ ছিল। হুত ও ভাট-
জাতীয় ব্রাহ্মণেরা রাজাদের পূর্ব-কীর্তিকলাপের কথা অবলম্বন ক'রে মুখে মুখে গান
রচনা ক'রে গাইত : "অপদানান্ধ্যানাহত্য পানিবান্ধ্যান্বাদয়ন্"। টীকাকার উল্লেখ

করেছেন : “রাজা বৃন্দাভূতকর্মাহুদাহৃত্য তদহুগতং পানিবান্ধবাদয়ন”। স্মৃত ও ভাটজাতীয় পানিবাদকেরা (হাততালি দিয়ে যারা গান করত) সমাজে একরকম পতিত ব্রাহ্মণ হিসাবে গণ্য ছিল। অবশ্য তারা রাজাদের কাছ থেকে বৃত্তি পেত ও তাদের কাজই ছিল স্তুতিগান করা। তাদের গানে সুর ও ভাল অটুট থাকত। বেদজ্ঞ ব্রাহ্মণেরা বীণাদি বাতায়নের সঙ্গে আশীর্গান ও গাথা গান করতেন। রাজাদের গৌরবময় ও পুণ্য চরিত্র-বর্ণনাসূচক গানও গাথা ও আশীর্গান শ্রেণীভুক্ত ছিল : “গাথানাং কেবলগায়কানামাশীর্গেয়মাশীর্বাদপ্রধানং গানম্। যদা গাথা রাজাং চরিত্রাদিপ্রতিপাদিকান্তামাশীর্বাদঘটিতং গানমিত্যর্থঃ”। এই আশীর্বাদসূচক মঙ্গলিক তথা আত্মদায়িক গানই গান্ধর্ব। ভারত নাট্যশাস্ত্রে ধ্রুবগানের প্রসঙ্গে ঋক্, পাণিকা, গাথা প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন : “যা ঋক্ পাণিকা গাথা” (৩২।২)। এ’গুলি ছন্দযুক্ত হ’য়ে জয়, স্তুতি, আশীর্বাদ অর্থে গীত হয়। যেমন,

বিধানং ছন্দসামেবাং ময়া পূর্বমুদাহৃতম্।

জয়াশীর্বাদযুক্তানি কার্ষাণ্যেতানি দৈবতে ॥

ঋগ্গাথাপাণিকা হোষাং বোদ্ধব্যাস্ত প্রমাণতঃ ৷৩৪

এই ঋক্, গাথা, পাণিকা প্রভৃতি আত্মদায়িক গান অঙ্গযুক্ত তথা সপ্তাঙ্গযুক্ত হলেই ‘ধ্রুব’ নামে অভিহিত হয় ও ধ্রুবগান গান্ধর্বেরই অন্তর্ভুক্ত : “গান্ধর্বমেতং” (৩২।৪৮৪) ৷৩৫ এই গান্ধর্বই গেয় বা গান। এর সঙ্গে বীণা, বেণু ও মৃদঙ্গাদির সমাবেশ থাকত। শিক্ষাকার নারদ গান্ধর্বের আভিধানিক অর্থের পরিচয় দিতে গিয়ে বলেছেন,

গেতি গেয়ং বিদুঃ প্রাজ্ঞা ধেতি কারুপ্রবাদনম্।

বেতি বাতাস্ত সংজ্ঞেয়ং গান্ধর্বস্ত ধিরোচনম্ ॥

গানের সঙ্গে বেণু বা বাঁশীর সহযোগ অপরিহার্য ছিল। আর বাত অর্থে বেণু বা মৃদঙ্গাদিকেও ধরা যায়। রামায়ণে আশীর্গানের বা গাথার সঙ্গে বেণুর পরিবর্তে বীণার উল্লেখ দেখা যায় : “বীণানাং চাপি নিঃস্বনাঃ”। স্মৃতরাং গাথা ও আশীর্বাদ-সূচক গানও তখনকার (রামায়ণের) সমাজে গান্ধর্ব-শ্রেণীভুক্ত ছিল।

৩৪। নাট্যশাস্ত্র ৩২।৪১৫-১৬

৩৫।

ধ্রুবাবিধানঞ্চ ময়া স্বরভালগদান্নকম্।

গান্ধর্বমেতৎ কথিতং ময়া হি

পূর্বং যদ্বক্তং ত্বিহ নারদেন।

রামায়ণের যুগে বৈদিক যাগ-যজ্ঞাদির অহুষ্ঠান হ'ত তা আগেই উল্লেখ করেছি। ক্রিয়াহুষ্ঠানের সঙ্গে সামগানের বিধি ছিল। সামগানের পাশাপাশি স্নিগ্ধ ও মধুর গান্ধর্বগানেরও প্রচলন ছিল। তাছাড়া খৃষ্টপূর্বাব্দে তো গান্ধর্ব বা মার্গ-সঙ্গীতেরই যুগ। বালকাণ্ডের ১৪শ সর্গে দেখা যায় বেদজ্ঞ যাজ্ঞক বা ঋত্বিকেরা ঋগ্বেদকে পুরোভাগে রেখে শাস্ত্রসঙ্গত প্রাতঃসবন, ঐন্দ্র, মাধ্যম্নিন, তৃতীয়সবন প্রভৃতি যজ্ঞে ব্যাপৃত; দেবতাদের উদ্দেশ্যে তাঁরা অগ্নিতে হবির্ভাগ দান করছেন ও সঙ্গে সঙ্গে শিক্ষাশাস্ত্রনির্দিষ্ট উচ্চারণযুক্ত স্নিগ্ধতা ও লাবণ্যপূর্ণ গানে দেবতাদের সন্তুষ্ট করছেন। রামায়ণকার উল্লেখ করেছেন,

ঋগ্বেদং পুরস্কৃত্য কর্ম চক্ৰুর্দ্বিজর্ষভাঃ ।

অন্বমেধে যহাষজ্ঞে রাজ্ঞোহয়ং স্তমহাস্বনঃ ॥

* * * *

প্রাতঃসবনপূর্বাণি কর্মাণি মুনিপুঙ্গবাঃ ॥

ঐন্দ্রশ্চ বিধিবদন্তো রাজা চাভিষুতোহনঘঃ ।

মাধ্যম্নিনং চ সবনং প্রবর্তত যথাক্রমম্ ॥

তৃতীয়সবনং চৈব রাজ্ঞোহস্ত স্তমহাস্বনঃ ।

* * * *

ঋগ্বেদাদয়ো মর্ষৈঃ শিক্ষাক্ষরসমর্ষিতৈঃ ॥

গীতিভির্মধুরৈঃ স্নিগ্ধৈর্মজ্জাহ্বানৈর্ধথার্হতঃ ।

টীকাকার 'গীতিভিঃ' বলতে 'সামভিঃ' অর্থ করেছেন। অবশ্য সামগানের মতো গান্ধর্বগানেও স্নিগ্ধ ও মধুরাদি গুণ, শিক্ষাশাস্ত্রবিহিত অক্ষরের যে বিধান ছিল তা নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত : "বৃত্তাক্ষরপ্রমাণং হি জাতিরিত্যভিসংজ্ঞিতাঃ" (৩২।৩৩) স্লোকাংশ থেকেই প্রমাণ হয়। নারদীশিক্ষায় গানের এই গুণগুলির কথা উল্লিখিত হয়েছে। সাম, গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী এই তিন রকম গানেই গুণ হিসাবে স্নিগ্ধতা ও মধুর্য তথা লাবণ্যের সমাবেশ ছিল।

রামায়ণের যুগে গানে মাধুর্যের বা মধুর স্বরের দিকে যে বিশেষ লক্ষ্য দেওয়া হ'ত তা বেশ বোঝা যায়। ঋগ্বেদকে অভিনন্দন দেওয়ার সময় বরাকনারা যখন গান করছে তখন তাদের দৃষ্টি সর্বদা স্তমধুরভাবে গানকে প্রকাশ করার দিকে নিবদ্ধ দেখা যায় : "তাশ্চাপশ্চদবরাকনাঃ, তাশ্চিদ্বেবোঃ প্রমদা গায়ন্তো মধুরস্বরম্" (বালকাণ্ড ১০।১০-১১)। তাছাড়া গানের কথার প্রকাশভঙ্গির দিকেও বেশ মনোযোগ দেওয়া হ'ত : "মধুরস্বরভাবিণৌ" (বালকাণ্ড ৪।১১)। শিল্পী অর্থাৎ

গায়ক ও বাদকরাও যাতে শ্রীসম্পন্ন ও সুবোধিত হ'ত তার দিকে লক্ষ্য রাখা হ'ত —“রূপলক্ষণসংপন্নো” (৩৪।১১)। গানের স্বর যাতে বাস্তবতাকে অম্লসরণ করে সৌন্দর্য সৃষ্টি করে রামায়ণে তারও উপদেশ দেওয়া হয়েছে : “তন্ত্রীগীতলমাকীর্ণং সমতালপদাঙ্করম্” (কিঙ্কিকাণ্ড ৩৩২১)। শিল্পীকে বলা হ'ত ‘গায়ক’— “কদাচিত্তত্র গায়কো” (১।৪।২৭) ও গানকে বলা হ'ত ‘গেয়’ : “পাঠ্যে গেয়ে” (১।৪।৮) অথবা “গায়তাং মধুরং গেয়ম্” (উত্তরাকাণ্ড, ৯৩।১৫)। রামায়ণে বাস্তবতাকে বলা হয়েছে ‘আতোত্ত’ : “আতোত্তানি বিচিত্রানি” (স্কন্দরকাণ্ড, ১০।৪৩)। বীণাকে বলা হয়েছে ‘তন্ত্রী’ : “তন্ত্রীলয়সমম্বিতম্” (বালকাণ্ড, ৪।৮)। বাস্তবতাকে বাদিত্রও বলা হয়েছে : “বাদিত্রাণি চ সর্বাণি” (অযোধ্যাকাণ্ড, ১৫।১২)।

রামায়ণে বিপক্ষীবীণার উল্লেখ আছে : “বিপক্ষীং পরিগৃহাশ্চা নিমতা নৃত্যশালিনী” (স্কন্দরকাণ্ড, ১০।৪০-৪১)। নাট্যশাস্ত্রে বিপক্ষীবীণার বর্ণনা আছে। বিপক্ষী ন'টি তারযুক্ত বীণা-বিশেষ : “বিপক্ষী নবতন্ত্রিকা” (২৯।১১৪)। বীণা কি দিয়ে বাজানো হ'ত তারও উল্লেখ আছে : “মম চাপময়ী বীণাং শরকোণৈঃ প্রবাদিতা” (যুদ্ধকাণ্ড, ২৪।৪২)। শর দিয়ে তৈরী কোণ দিয়ে বীণা বাজানো হ'ত। তিলক-টীকাকার উল্লেখ করেছেন : “শরকোণৈঃ শররূপবাদনদণ্ডৈঃ প্রবাদিতাম্”। কোণ (plectrum) ও অঙ্গুলি এই দু'এর সাহায্যে বীণা বাজাবার রীতি ছিল। ভরত নাট্যশাস্ত্রে চিত্রা ও বিপক্ষীর বাদনপ্রণালীর পরিচয় দিতে গিয়ে উল্লেখ করেছেন : “বিপক্ষী কোণবাত্তা স্তাং চিত্রা চাঙ্গুলিবাদনা” (২৯।১১৪)। চিত্রা তথা সাতটি তারযুক্ত বীণার উল্লেখ না থাকলেও রামায়ণের যুগে বিপক্ষী ছাড়া যে অগ্রাণ্ড বীণার প্রচলন ছিল একথা বোঝা যায়। তাছাড়া রামায়ণে যেখানে ‘বীণা’ শব্দের উল্লেখ আছে সেখানে চিত্রাবীণা হওয়াই স্বাভাবিক।

এখন প্রশ্ন হ'তে পারে বৈদিক যুগে বিভিন্ন রকমের বীণার প্রচলন ছিল, কিন্তু রামায়ণে তাদের উল্লেখ না থাকার কারণ কি ? রামায়ণের কথা ছেড়ে দিলে খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে নারদীশিক্ষায়ণ আমরা বিচিত্র রকমের বীণাদি তত্ত্বজ্ঞের উল্লেখ পাই না। নারদীশিক্ষাকার মোটে দারবী ও গাত্রবীণা এই দুটি বীণারই বাদন ও গঠনপ্রণালীর পরিচয় দিয়েছেন : “দারবী গাত্রবীণা চ হে বীণে গানজাতিভূ”। এদের মধ্যে গাত্রবীণা সামিক বা সামগানে বাজানো হ'ত : “সামিকী গাত্রবীণা তু * * ; গাত্রবীণা তু সা প্রোক্তা যন্তাং গায়ন্তি সামগাঃ”। নাট্যশাস্ত্রে (২য় শতাব্দী) ভরত চলবীণা ও অচলবীণার সাহায্যে

শ্রুতি বিভাগ করেছেন (২৮।২৩), চিত্রা ও বিপকীর পরিচয় দিয়েছেন (২৮।১১৪) এবং দারবী, কচ্ছপী ও বোবকার নামোল্লেখ মাত্র করেছেন (৩৩।১৫) তত্বস্বরের প্রসঙ্গে। সুতরাং একথা সুস্পষ্ট যে মাতৃস্বরের রচি ও উদ্ভাবনীশক্তির ক্রমবিকাশ অল্পসারে পুরাতনের স্থানে নতুনের সৃষ্টি হওয়া বা পুরাতনের ককালে নতুনের আত্মপ্রকাশ করা অসম্ভব নয়, বরং স্বাভাবিকই। তাছাড়া প্রাচীন অনেক বাস্তবস্বই কিছুটা বা বেশীর ভাগ বেশ ও নাম পরিবর্তন ক'রে পরবর্তীকালে সমাজে প্রচলিত ছিল ও আজও আছে। বৈদিক যুগে অনেকগুলি বীণার পরিচয় পাওয়া যায়, ক্র্যাসিক্যাল যুগে তাদের অনেক পরিবর্তন ও বিলোপও ঘটেছে, খৃষ্টীয় ৭ম—১১শ শতাব্দীতে সঙ্গীত-মকরন্দকার নারদের সময়ে বিভিন্ন রকমের বীণা আবার বিচিত্র রূপ ও নাম নিয়ে সমাজে দেখা দিয়েছে। খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর সমাজে তাদের প্রয়োগ ও বর্ণনা আবার আরও সুস্পষ্ট এবং শাক্তদেবের সঙ্গীত-রত্নাকরই তার প্রমাণ।

বাদিত্র বা আতেতকে সঙ্গীতশাস্ত্রে চার শ্রেণীতে ভাগ করা হয়েছে : তত, আনন্দ, সুবির ও ঘন। এই চাররকম বাস্তবস্বরের উল্লেখই মোটামুটিভাবে রামায়ণে পাওয়া যায়। যেমন তন্ত্রী বা বীণার নিদর্শন তো দেওয়াই হয়েছে। সুবির হিসাবে বেণু বা বংশ (৪।৩০।৫১, ৫।১০।৪০), শঙ্খ (৬।৫০।৬), তুর্ষ (৪।১৩।২২, ৪।৩০।১১)। আনন্দ হিসাবে ভেরী (৬।৫০।৬০), যুদঙ্গ (৬।৫০।১৬), মজ্জুক (৫।১০।৪৪), ডিঙিম (৫।১০।৪৪), তুন্দুভি (৬।৫৭।২৮), মুরজ (২।৩৯।৪১), পণব (৬।৫৯।৮), পটীহ (৬।৯৬।৩৫)। ঘনস্বত্র হিসাবে স্বস্তিক (৬।১৩।৩৯), ঘণ্টা (৬।১২।১২৫) তাল (করতাল ? ৬।৫২।২৪)।

অযোধ্যা, কিষ্কিন্ধ্যা^{৩৬} ও লঙ্কায়^{৩৭} রামায়ণের যুগে সকল ক্ষেত্রেই সঙ্গীতের অল্পশীলন ছিল অপ্রতিহত। সে যুগে সমাজের সকল অহুষ্ঠানেই সঙ্গীতের অল্পশীলন ছিল অব্যাহত। নিদ্রা থেকে জাগ্রত করায়, আরাধনায়, যুদ্ধাভিযানে, অভিসারে, উৎসবে, শবাহুগমনে, শিকারকার্ধে, যুদ্ধযাত্রায়—সকল আয়োজনেই নৃত্য, গীত ও বাস্তব সমাবেশ দেখা যায়। স্ত্রী, পুরুষ, ব্রাহ্মণ, স্তাবক, বন্দী, যোদ্ধা সকলেই ছিল সঙ্গীতের অল্পরাগী। তার কারণ মনে হয় তখনকার দেশনায়ক ও নৃপতিরা ছিলেন সঙ্গীতের একান্ত পৃষ্ঠপোষক। নর্তক, গায়ক, নট, শৈল্য, সেবাদাসী

৩৬। রামায়ণ, কিষ্কিন্ধ্যাকাণ্ড, ২৭।২৬

৩৭। ঐ, লঙ্কাকাণ্ড, ৬।১২, ১০।৩৭

সকলেরই রাজ্য-দরবারে ও সমাজে ছিল সমাদর। অযোধ্যাকাণ্ডে দেখা যায়
পরিখ্যাত ভরত নৃত্য, গীত, বাণ্য ও নাটকে আনন্দ লাভ করছেন,

আয়াসং বিনয়িত্ত্বঃ সভায়াং চকিরে কথাঃ ॥

বাদয়ন্তি তদা শাস্তিঃ লাসয়ন্ত্যপি চাপরে ।

নাটকান্তপরে স্বাহর্হাশ্রানি বিবিধানি চ ॥

স তৈর্মহাত্মা ভরতঃ সখিভিঃ প্রিয়বোধিভিঃ ।

রাজা যে রাজ্যের নট, গায়ক, নর্তক ও উৎসবকারীদের রক্ষক ও উৎসাহদাতা,
তঁার অভাবে রাজ্য শীহীন হয় একথা রামায়ণকার অযোধ্যাকাণ্ডের ৬৭ অধ্যায়ে
১৫ শ্লোকে স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন। রাজা দশরথের মৃত্যুর পর একজন
শ্রায়বান ও সর্বপ্রতিপালক নৃপতিকে নির্বাচন করার জন্য অমাত্যেরা সমবেতভাবে
ঋষি বশিষ্ঠকে অহরোধ জানালেন। একজন গুণবান ও গুণগ্রাহী নৃপতি
নির্বাচনের পক্ষে তঁারা যতগুলি কারণ দেখিয়েছিলেন তাদের মধ্যে একটি হ'ল
রাজ্যবিহীন রাজ্যে পৃষ্ঠপোষকতার অভাবে নৃত্য, নাটক, উৎসব ও সমাজ কোনটাই
পরিপুষ্ট লাভ করতে পারে না :

নারাজকে জনপদে প্রহৃষ্টনটনর্তকাঃ ।

উৎসবান্চ সমাজান্চ বর্ধন্তে রাষ্ট্রবর্ধনাঃ ॥

মোটকথা তখনকার সময়ে নৃত্য, গীত ও বাণ্য-বিরহিত কোন রাজ্যের কল্পনাই
করা যেত না। তাই দশরথের মৃত্যু-সংবাদের কথা না জেনে ভরত অযোধ্যা-
নগরীতে প্রবেশ ক'রে যখন দেখলেন মৃদঙ্গ, বীণা ভেরী প্রভৃতি বাণ্যযন্ত্রের
বন্ধার ও শব্দ স্তব্ধ, কোন স্থানেই সঙ্গীতের লেশমাত্র নাই তখন বুঝলেন
নিশ্চয়ই কোন অমঙ্গল ঘটেছে :

ভেরীমৃদঙ্গবীণানাং কোণসংখতিতঃ পুনঃ ।

—কিমন্ত শব্দো বিরতঃ সদাদীনগতিঃ পুরা ॥

এ' থেকে বোঝা যায় প্রাচীন ভারতীয় সমাজ সঙ্গীতকে কি শ্রদ্ধার আগনই
না দিয়েছিল। তখন শুদ্ধ-জাতিরাগের ব্যবহার ছিল ও তাদের স্বর-রূপ আমরা
নাট্যাশাস্ত্র থেকে জানতে পারি। বীণায় ও মহুগু-কণ্ঠে রাগ মুহূর্না, তান,
লয়, রস প্রভৃতির সমাবেশ নিয়ে প্রকাশিত হ'ত ও সেই গায়কীভঙ্গি ও
বাদনপ্রণালীর যে একটি পরিষ্কৃত রূপ ও ধারা ছিল, মাহুঘের মনে যে গান সুরের
নজ্জা সৃষ্টি ক'রে রস ও আনন্দাহুভূতির স্বভঃফূর্ত ধারাকে অব্যাহত রেখেছিল,
নাটকে, নৃত্যে ও বিভিন্ন রকম বিজ্ঞার অহুশীলনে জাতি ও শ্রেণী-নির্দেশে সকল

মাহুয যে শিক্ষা ও সংস্কৃতির সেবায় নিজেদের নিয়োজিত করত একথা স্পষ্টভাবেই বোঝা যায়।

॥ মহাভারতের যুগ ॥

রামায়ণের পর সঙ্গীতের রূপ ও বিকাশভঙ্গি মহাভারতের যুগে (খৃষ্টপূর্ব ৩০০ অব্দ) কি ধরনের ছিল তাই এখন আলোচনার বিষয়। মহাভারত প্রধানত ভরত-রাজাদের বা ভরতরাজবংশের উত্তরাধিকারীদের ঐতিহাসিক কাহিনী। সেই কাহিনীর মধ্যে ভরতরাজবংশের সামাজিক রীতিনীতি, রাজনীতি, যুদ্ধকাহিনী, ধর্ম, সভ্যতা ও সংস্কৃতির পরিচয় পাওয়া যায়। রাজা ভরত মহারাজ দুহন্ত ও শকুন্তলার পুত্র। ভরতরাজার নামানুসারে এই পুর্বখণ্ডের নামকরণ হয়েছে ভারতবর্ষ। কৌরব ও পাণ্ডবেরা ভরতরাজারই বংশধর। ভরতের বংশধরদের তাই 'ভারত' নামেও অভিহিত করা হয়েছে। তাদের বাসভূমি ছিল বেশীর ভাগ গঙ্গা ও যমুনাদ্বীপ ধারে।

অধিকাংশ ঐতিহাসিকের অভিমত মহাভারত সংকলিত হয়েছিল খৃষ্টপূর্ব ৩০০ অব্দে। অনেকে বলেন বিভিন্ন শীলা ও তাম্রলিপির প্রমাণপঞ্জী নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যায় খৃষ্টীয় ৫০০ শতকের আগে মহাভারত ঠিক বর্তমান আকার নিয়ে ছিল না, ছিল ক্ষুদ্র আকারে ধর্ম ও দার্শনিকী আলোচনার গ্রন্থ হিসাবে। আবার দেখা যায় প্রায় খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীতে কুমারিল ও খৃষ্টীয় ৬০০—৬৫০ শতাব্দীর মধ্যে কবি স্ববন্ধু ও বাণভট্ট মহাভারতের অনেক অংশ তাঁদের রচনায় উদ্ধৃত করেছেন। সুতরাং এখন যে আকারে ও যে বিষয়বস্তু নিয়ে মহাভারত আমরা পাই তা সংকলিত হয়েছিল বিভিন্ন সময়ে খৃষ্টপূর্ব ৪ শতক থেকে খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দীর মধ্যে। ঐতিহাসিক হপ্‌কিন্সের অভিমতও তাই।^১

১। Vide *Epic Mythology* (Strassburg, 1915), pp. 1-2.

মহাভারতের রচনা বা সংকলন-কাল সম্বন্ধে নিম্নলিখিত গ্রন্থগুলিও দ্রষ্টব্য :

(ক) ডাঃ রাধাকৃষ্ণ : *Indian Philosophy*, Vol. I (1940), pp. 479-81; (খ) *The History and Culture of the Indian People* (Vedic Age), Vol. I, p. 304; (গ) হপ্‌কিন্স : *The Great Epic of India*, pp. 397-98, 402; (ঘ) *The Calcutta Review*, Feb. 1946, p. 88 (ডাঃ বেনীমাধব বড়ুয়ার প্রবন্ধ—*Trends in Ancient Indian History*); (ঙ) 'বঙ্গীয় সাহিত্য-পরিষৎ-পত্রিকা'-র (৪র্থ বর্ষ, সন ১৩৩২, পৃ: ১৯৮-৯৯) প্রকাশিত মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রীর প্রবন্ধ।

মহাভারত মহাগ্রন্থটি রচনা করেন বেদবিভাগকর্তা ব্যাসদেব। কিন্তু এই ব্যাসদেব নির্দিষ্ট কোন ঐতিহাসিক ব্যক্তি কিনা তা নির্ণয় করা দুর্লভ। আমাদের মনে হয় ‘ব্যাস’ একটি উপাধি-বিশেষ, তিনি বেদবিভাগকর্তা বেদব্যাস নামে পরিচিত ছিলেন। মহাভারত, হরিবংশ, আঠার পুরাণ, অসংখ্য উপপুরাণ, এমন কি শ্রীমদ্ভাগবত ও অন্যান্য ভাগবত গ্রন্থগুলির রচয়িতা নাকি ব্যাসদেব। বিভিন্ন যুগে একই প্রসিদ্ধ গ্রন্থকারের নাম দিয়ে বিভিন্ন রচয়িতা মহাকাব্য ও পুরাণগুলি রচনা করেছিলেন বলে মনে হয়। তা ছাড়া কোন প্রথিতযশা লেখকের নামাঙ্কিত ক’রে রচনা লেখার ও প্রকাশ করার রীতি বহুদিন থেকেই ভারতীয় সমাজে প্রচলিত ছিল একথা ইতিহাসও সাক্ষ্য দেয়। যেমন ‘অদ্ভুতরামায়ণ’ গ্রন্থখানি যে মহর্ষি বাল্মীকির রচিত নয় একথা বিষয়বস্তুর উপাদান ও আলোচনাই স্বস্পষ্টভাবে প্রমাণ ক’রে। পরবর্তী যুগে বৈজ্ঞান্যপুত্র, তানসেন, স্বামী হরিনাথ প্রভৃতির রচিত নয়, অথচ তাঁদের নামাঙ্কিত হ’য়ে বহুগান সমাজে প্রচলিত দেখা যায়। এ’ ধরনের অনেক নিদর্শনই দেওয়া যেতে পারে।

রামায়ণের পর মহাভারতের যুগে সন্দেহ কি ধরনের ছিল তা আলোচনা করলে দেখি সন্দেহের বিকাশ ও রূপের যতটুকু স্বস্পষ্ট পরিচয় আমরা রামায়ণে পাই—মহাভারতে তা পাই না। তার কারণ নির্ণয় করা দুর্লভ। রামায়ণের চেয়ে মহাভারতের সমাজ ও চিন্তাধারা যে উন্নততর ছিল একথা স্বীকার করা অসম্ভব নয়। অধিকাংশ ঐতিহাসিক ও সমাজতত্ত্ববিদ স্বীকার করেন রামায়ণের চেয়ে মহাভারতের সমাজ বেশ বিস্তৃত ও জটিল ছিল। মহাভারতের রাষ্ট্রনৈতিক সমস্তাও যথেষ্ট পরিমাণে সংঘাত ও দুর্ভোগপূর্ণ ছিল। কাজেই শিল্পকলার রুচি তখন কিছুটা ব্যাহত হয়েছিল বলে মনে হয়। তবে কূটনৈতিক, অর্থনৈতিক ও রাজনৈতিক প্রভৃতি কয়েকটি বিষয় নিশ্চয়ই রামায়ণের যুগের চেয়ে মহাভারতের সমাজে যথেষ্ট উন্নত ও বিজ্ঞানসম্মত ছিল।

আবার ভারতীয় সভ্যতার উত্থান-পতনের নজির দেখিয়ে অনেকে বলতে চান যে মহাভারতের যুগের চেয়ে রামায়ণের সমাজ ছিল যথেষ্ট উন্নত ও বিকাশশীল, কেননা যুধিষ্ঠিরের রাজধানী হস্তিনাপুর ও অন্যান্য প্রাসাদাদির শিল্প-চাতুর্ঘ্যে ময়দানবের তথা অনার্য অবদান গৌরবময় হলেও রামরাজ্য অযোধ্যার শিল্প-সম্পদ ও সংস্কৃতির পাশাপাশি দানব-সভ্যতার চরম নিদর্শন অর্ধ-লঙ্কাপুরী তথা অর্ধ ও অনার্য সভ্যতা ও সংস্কৃতির সমান্তরাল বিকাশ মহাভারতের চেয়ে রামায়ণের যুগেই সম্ভব হয়েছিল। বিশেষ ক’রে বানররাজ বাহ্লি ও দানবরাজ

সাধক ও শাস্ত্রজ্ঞ রাবণের স্বকৃতি, দৌরজ্ঞ ও দৌলন্দর্যবোধ অনার্য-প্রকৃতিকে সম্পূর্ণরূপে ব্লান করেছিল। কৃত্রিয় সংস্কৃতির কথাই তো তুলনাই নাই। অবশ্য এসব যুক্তি ও তুলনা হ'ল তাঁদের পক্ষে প্রযোজ্য যাঁরা রামায়ণ-মহাকাব্যকে মহাভারতের পরবর্তী রচনা হিসাবে প্রমাণ করতে চান। মহাভারতের পাতায় ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত সাংস্কৃতিক উপাদান ও কাহিনী মহাভারতকেই রামায়ণের পরবর্তী রচনা হিসাবে সপ্রমাণ করে। ডাঃ উইণ্টারনিজ^২, জেকবী^৩ প্রভৃতি পণ্ডিতেরা বিভিন্ন যুক্তি ও প্রমাণের নিদর্শন দিয়ে রামায়ণকেই মহাভারতের চেয়ে প্রাচীন বলেছেন। প্রকৃতপক্ষে রামায়ণ ও মহাভারতের অসংখ্য ঘটনা ও কুশী-লবদের নাম প্রভৃতি নিয়ে তুলনামূলক আলোচনা করলে রামায়ণ মহাভারতের চেয়ে যে প্রাচীন এটাই সমীচীন ও যুক্তিসম্মত বলে মনে হয়। সামাজিক জটিলতা, যুদ্ধ ও রাজনীতির ক্ষেত্রে কূটনীতির প্রয়োগ, স্থাপত্য ও শিল্পের ক্ষেত্রে সূক্ষ্মদৃষ্টি ও চিন্তাশীলতার পরিচয়, বৃহত্তর পরিকল্পনা ও ধর্মের নিগূঢ় ব্যাখ্যা ও উদারতা প্রভৃতি বিষয়গুলি যে সমাজের পরিচয় দেয় সে (মহাভারতের) সমাজ রামায়ণের সমাজকে পেছনে রেখে অনেক দূর এগিয়ে এসেছে বলে মনে হয়। রামায়ণের সরল জীবনধারার সন্ধান তখন পাওয়া যায় না। অতিশয় উন্নত হলেও মানব-সভ্যতার বহুল সমস্তাঙ্গপূর্ণ রূপই প্রমাণ করে মহাভারত যে যুগ ও যে সমাজ-পরিবেশের কথা বর্ণনা করেছে সে যুগ ও সমাজ রামায়ণের পরবর্তী।

নৃত্য-গীত-বাগ্মের সমবেত রূপ যে সঙ্গীত ও এমনকি 'সঙ্গীত' শব্দটিরও উল্লেখ আমরা রামায়ণে পেয়েছি তা আগেই আলোচনা করেছি। অথচ আশ্চর্যের

২। Nevertheless it is more likely that the Mahābhārata borrowed motives from the Rāmāyana than the reverse. For while the Rāmāyana shows no kind of acquaintance with the Pāṇḍava legend or the heroes of the Mahābhārata, the Mahābhārata, as we have seen, knows not only the Rāmāyana legend, but Rāmāyana itself. In the Harivaṁśha there is even already a mention of a dramatic representation of the Rāmāyana. It is still more important, however, that the Mahābhārata (VII. 143. 66) quotes a 'śloka once sung by Vālmiki', which is actually to be found in our Rāmāyana (VI. 81. 28).—*A History of Indian Literature*, Vol. I, p. 502.

৩। * * (Rāmāyana) has been generally familiar as an ancient work, before Mahābhārata had reached its final form.'

বিষয় যে নারদীশিকা, নাট্যশাস্ত্র^৪, দত্তিলয়, বৃহদেন্দ্রী, সঙ্গীতসময়সার প্রভৃতি খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকের সঙ্গীতগ্রন্থগুলিতে ‘সঙ্গীত’ শব্দটির ও তার তিনটি উপাদান নৃত্য, গীত ও বাস্তবের একত্র উল্লেখ আমরা পাই না। যৌধিষ্ণিকের স্পষ্ট উল্লেখ ও পরিচয় পাই একেবারে খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর গ্রন্থ সঙ্গীত-রত্নাকরে। মহাভারতে নৃত্য, গীত ও বাস্তবের একত্র সমাবেশ যেমন : ‘ততো বাদিত্রনৃত্যভ্যাম্ * * ‘গীতৈশ্চ স্তুতিসংযুক্তৈঃ’ (আদি, ২০০।২২), ‘বাদিত্রাণি চ * * ননৃত্তনর্তকান্চৈব জগুর্গীতানি গায়কাঃ’ (আদি, ২০৬।৪), ‘ননৃত্তগীতবাদিত্রৈঃ’ (আদি, ২০৭।১১৪), ‘নৃত্যবাদিত্রগীতৈশ্চ’ (সভা, ৫।২৪), ‘বাদিত্রং নৃত্তগীতং’ (সভা, ৮।৩৬), ‘নৃত্তং গীতং চ বাস্তবং চ চিত্রসেনাদবাপুহি’ (আরণ্য, ৪০।৬), ‘নৃত্যামি গায়ামি চ বাদয়াম্যহং’ (বিরাট, ২।১৭), ‘গীত-বাদিত্রং-বান্দৈঃ তালনর্তনলাসিতৈঃ’ (দ্রোণ, ৭৪।৩৮), ‘নৃত্যবাদিত্রগীতানাম্’ (শান্তি, ২২৭।২৮), ‘নৃত্তবান্দৈশ্চ গান্ধর্বৈঃ’ (অনুশাসন, ১২৮।৩২৪), ‘নৃত্যবাদিত্র-গীতানি’ (আশ্বমেধিক, ৪০।১৩) প্রভৃতি।

রামায়ণ ও মহাভারতের সমাজে গান্ধর্ব বা গান্ধর্বগানেরই প্রচলন ছিল। গান্ধর্ব ‘মার্গ’ নামেও প্রচলিত ছিল ও রামায়ণে ‘মার্গবিধানসংপদা’ শব্দগুলি তার প্রমাণ। মার্গ-শব্দটি বৈদিক সামগানের মতো মঙ্গলবাচী ছিল; অর্থাৎ যে গান বা সঙ্গীত আত্মদায়িক, অধ্যাত্ম উন্নতিকারক, পবিত্র বা অপার্থিব ছিল তাকেই মার্গ বলা হ’ত। তবে ‘মার্গ’ অভিধানটি বৈদিক সঙ্গীতের পরবর্তী গান্ধর্বের বিশেষ বোধক ‘যো মার্গিতো বিরিক্কাঠৈঃ’ শব্দগুলি থেকেই তা বোঝা যায়। শাক্তদেব বলেছেন এই মার্গিত বা অম্বৈষিত তথা চারবেদ থেকে সংগৃহীত গানই মার্গ : ‘সামবেদাদিদং গীতং সংজগ্রাহ পিতামহঃ’। স্মার্ত যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন এই গান্ধর্বগান মুক্তির দিশা দেখায় বলে মার্গ : ‘মোক্ষমার্গে স গচ্ছতি।’ গান্ধর্ব তথা মার্গগানের যুগেও নৃত্য, গীত ও বাস্তব বা বাদিত্র অঙ্গগুলির সহযোগে সঙ্গীত পরিপূর্ণভাবে সমাজে বিকশিত ছিল।

মহাভারতে গায়ক, নর্তক, বাদক, দেবদ্রুমুভি, অম্বরাদেব নৃত্য-গীত, গাথাগান, শব্দ, বীণা, বেণু, মৃদঙ্গ, স্তুতি, স্তোত্র, তাল, লয়, মূর্ছনা প্রভৃতির উল্লেখ পাওয়া যায়, কিন্তু গান্ধর্বগানের রূপ কি রকম ছিল, কোন্ কোন্ গ্রামে তা লীলায়িত ছিল, কোন রাগের সমাবেশ ছিল কিনা, কি রীতিতে বাস্তব তৈরী করা হ’ত

৪। কাব্যমালা-সংস্করণ নাট্যশাস্ত্রে অবশ্য ‘জায়গায়’ ‘সঙ্গীত’ শব্দটির উল্লেখ পাওয়া যায়, কিন্তু কানী সংস্করণে (চোখাখা সংস্কৃত-সিরিজ) এ’ শব্দটির কোন উল্লেখ নাই।

ও ভাদের বাজানো হ'ত, গানে কি তাল, কি মুহূর্তের বিকাশ থাকত, এ' সকলের স্থনির্দিষ্ট কোন পরিচয় আমরা পাই না। সেজন্য পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে বরং রামায়ণে সঙ্গীতিক রূপ ও ভাবের কিছুটা উল্লেখ আমরা পাই, কিন্তু মহাভারতে তার যথেষ্ট অভাব আছে। মহাভারতকার তদানীন্তন কালের সমাজ, শিল্প ও সংস্কৃতির নিরাবরণ কাহিনী রচনা করেছেন সত্য, কিন্তু সঙ্গীতের বর্ণনায় বিশেষ কার্পণ্য দেখিয়েছেন।

তখনকার গানে যে লৌকিক ষড়্‌জাদি সাত স্বরের ব্যবহার ছিল একথা অজ্ঞাত নয়। মহাভারতকার আশ্বমেধিক পর্বে এই সাত স্বরের উল্লেখ ক'রে বলেছেন তারা শব্দেরই গুণ—আকাশ তথা বায়ুর সংঘাত থেকে উৎপন্ন। যেমন,

তত্রৈকগুণ আকাশঃ শব্দ ইত্যেব স স্মৃতঃ ।

তস্ম শব্দস্য বক্ষ্যামি বিস্তরেণ বহুন গুণান্ ॥

ষড়্‌জ্বর্ভঃ গান্ধারো মধ্যমঃ পঞ্চমঃ স্মৃতঃ ।

অতঃ পরং তু বিজ্ঞেয়ো নিষাদো ধৈবতস্তথা ॥

ইষ্টশ্চানিষ্টশব্দশ্চ সংহতঃ প্রতিভানবান্ ।

এবং বহুবিধো জ্ঞেয়ঃ শব্দ আকাশসম্ভবঃ ॥৫

বৈদিকোক্তর গান্ধর্বগানে যে লৌকিক ষড়্‌জাদি সাত স্বরের প্রবর্তন করা হয়েছিল তা বৈদিক প্রথমাদি সাত স্বরের অল্পরূপই হয়েছিল। সঙ্গীত রসিকতার টীকাকার কল্লিনাথ (১৪৪৬-৬৫ খৃঃ) এর উল্লেখ ক'রে বলেছেন : “তং সংগ্রহরূপত্বং চ গীতস্তাপি সপ্তস্বরাত্মকত্বাং । সামানি হি ক্রুষ্টপ্রথমদ্বিতীয়চতুর্থ-মল্লান্তিস্বার্থাখ্যাঃ সপ্ত স্বরাঃ, ইহ তু ত এব যথাযোগ্যং ষড়্‌জাদিব্যাপদেশভাজ ইতি । ব্রহ্মগোহপি বেদাদুদ্যুত্যা সংগ্রহণে সার্ববর্ণিকত্বং প্রয়োজনমিতি ভাবঃ ।” বৈদিক যুগে সামগানের পাশাপাশি গ্রাম্য দেশী তথা লোক-সঙ্গীতের প্রচলন অবশ্যই ছিল ও তাতে যে ষড়্‌জাদি সাত স্বরেরই প্রচলন ছিল এতে আর সন্দেহ কি ! তবে বিভিন্ন আদিম গানে ও পদ্ধতিতে স্বর-সংখ্যার অবশ্য তারতম্য ছিল।

মহাভারতে ষড়্‌জাদি সাত স্বরের উল্লেখ প্রসঙ্গে সংকলনকার তার একটা দার্শনিক রূপেরও পরিচয় দিয়েছেন দেখা যায় ও তা থেকে অনুমান করা মোটেই অসমীচীন হবে না যে নারদীশিকাকার নারদ বা নাট্যশাস্ত্রকার ভরত সাত স্বরের কোন দার্শনিক ভিত্তির পরিচয় না দিলেও তাঁদের অনুসরণকারী মতঙ্গ (খৃষ্টীয়

৫ম-৭ম শতাব্দী) বৃহদেদীতে স্বর-স্রুতির মর্মকথার যেখানে পরিচয় দিয়েছেন সেখানে তিনি যে মহাভারতের বর্ণনাকে অম্লসরণ করেন নি তা কে বলতে পারে। মহাভারতকার উল্লেখ করেছেন,

আকাশমুত্তমং ভূতম্ অহংকারস্ততঃ পরঃ ।

অহংকারাং পরা বুদ্ধিঃ বুদ্ধেরাত্মা ততঃ পরঃ ॥*

সাংখ্যীয় যুক্তির মাধ্যমে সাক্ষীতিক ষড়্‌জাদি স্বরের কারণ যে আত্মা একথাই বোঝা গেল। পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রীরা গীত বা গানকে নাদময় বলেছেন : “গীতং নাদাত্মকম্”। সিংহভূপাল এর ওপর আলোকপাত ক’রে বলেছেন : “নাদাত্মকং নাদ আত্মাস্বরূপং যন্ত”। বৃহদেদীকার মতজ নাদতত্ত্ব আত্মাকে ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বর বলতেও কল্প করেন নি : “নাদরূপঃ স্মৃতো ব্রহ্মা নাদরূপো জনার্দনঃ, নাদরূপা পরাশক্তির্নাদরূপো মহেশ্বরঃ”। মহাভারতে যে ধারণা বীজাকারে ছিল তাই বৃহদেদীতে ও তার পরবর্তী সঙ্গীতগ্রন্থগুলিতে ফল-ফুল-শোভিত বৃক্ষে পরিণত হ’য়েছে।

মহাভারতকার গানকে বলেছেন ‘গান্ধর্ব’। তবে তিনি বেশীর ভাগ সময়ে ‘গীত’ শব্দই ব্যবহার করেছেন গান্ধর্বকে লক্ষ্য ক’রে। কোন কোন জায়গায় আবার গীত ও গান্ধর্ব এই দুটি শব্দই তিনি পাশাপাশি ব্যবহার করেছেন দেখা যায় : “কুবন্তি মধুরং গীতং গান্ধর্বস্বনমিশ্রিতম্” (১।১৫২।৩২)। তবে গীত বা গান অর্থে যে তিনি গান্ধর্বকে বুঝিয়েছেন একথা স্পষ্টভাবেই জানা যায় ; যেমন “নৃত্তৈর্বাদৈশ্চ গান্ধর্বৈঃ” (অনুশাসনপর্ব, ১২৮।৩২৪)। এছাড়া ‘গান্ধর্বশাস্ত্রং’, “গীতগান্ধর্বশেষঃ”। গান্ধর্ব সঙ্গীতপারগ গান্ধর্বদের প্রিয় ছিল একথা নাট্যশাস্ত্রকার ভরত বলেছেন। মহাভারতকার বলেছেন : “গান্ধর্বা গীতকুশলা নৃত্তেষ্ চ বিশারদাঃ” (আশ্বমেধিক, ২৪.৪৩)। গীতিকলাবিদ তুঘ্লক, নারদ, পর্বত, বিশ্বাবস্তু, চিত্রসেন, হাহা, হুহু প্রভৃতি গান্ধর্বশ্রেষ্ঠদের নামোল্লেখও তিনি করেছেন : “হাহা-হুহুশ্চ গান্ধর্বৈ তুঘ্লকনারদাস্তথা”।

মহাভারতকার যদিও উল্লেখ করেছেন : “বৈদিকানি চ কর্ম্মাণি ভবন্তি বিগুণাত্ম্যত” (৬।৩।১১৫), তাহলেও সে যুগে যাগ-যজ্ঞের যথেষ্ট প্রচলন ছিল ও তাতে গাথা স্তোমাদি সামগানের অল্পশীলন হ’ত। অনুশাসনপর্বের ১২৮ অধ্যায়ে যাগ-যজ্ঞাদির যথেষ্ট প্রশংসাও করা হয়েছে। সত্র ও যাগ-যজ্ঞ হিসাবে অগ্নিষ্টোম,

বাজপেয়, অশ্বমেধ, রাজহুয়, গোসব প্রভৃতির প্রচলন ছিল।^১ নরমেধযজ্ঞেরও উল্লেখ আছে। মহাভারতকার উল্লেখ করেছেন,

ঋগ্‌ভিৰ্‌মতুশংসন্তি নামকর্মাণি বহুচাঃ ।

যজুর্ভিৰ্‌ং হবির্বোতাং জুহুর্‌ধ্বর্‌বোহধ্বরে ।

সামভিৰ্‌যে চ গায়ন্তি সামগাঃ শুক্লবৃদ্ধয়ঃ ॥^২

ঋক্‌হন্দে স্বর যোজনা ক'রে গীতি-রূপ সামের সৃষ্টি হয়। যজুর্বৈদ যাগ-যজ্ঞ তথা কর্ম্মস্থানের বিধান করে। ঋগ্‌ সাম গান করতেন তাঁদের সামগ বা সামগায়ী বলা হ'ত। তাঁরা শুক্লবৃদ্ধির প্রেরণা লাভ করেই গানকে আত্মমোক্‌সার্থং জগদ্ধিতায় প্রয়োগ করতেন, আর তারই জন্ম সামগান ছিল বেনীর ভাগ ক্ষেত্রে আত্মাদায়িক ও মঙ্গলবাচী। 'যম' অর্থে স্বর। স্বর সাতটি। কোমল বা বিকৃত স্বরের তখন ব্যবহার ছিল না। তবে অক্ষরের বিকার বা লোপের জন্ম উচ্চারণ ভেদ হ'ত। তাতে ক'রে স্বরে তথা স্বরোচ্চারণে অনেক বিকৃতভাব দেখা দিত : "তে চাবাস্তরভেদৈর্বহুধা ভিন্নাঃ"। সেই ভেদ অবশ্য চ্যুত-অচ্যুত বা অন্তর-কাকলির সঙ্গে কোন সম্পর্কযুক্ত ছিল না। ঋগ্‌যেদ-প্রাতিশাখ্যকার শৌনক বলেছেন : "সপ্তযমানি বাচঃ"। ভাষ্যকার উবট প্রশ্ন করেছেন : "কে তে যমান নাম ?" শূত্রকার যেন উত্তরে বলেছেন : "সপ্ত স্বরা যে যমান্তে"। উবট ভাষ্যে আরো পরিষ্কার ক'রে উল্লেখ করেছেন : "যে তে সপ্তস্বরাঃ—যড়্‌জ-ঋষভ-গান্ধার-মধ্যম-পঞ্চম-ধৈবত-নিষাদাঃ স্বরাঃ, ইতি গান্ধর্ববেদে সমান্নাতাঃ। তথা সামস্তু ক্রুঠৈ-প্রথম-দ্বিতীয়-তৃতীয়-চতুর্থ-মজ্জাতিস্বাৰ্ঘঃ ইতি তে যথা নাম বেদিতব্যাঃ"। সূত্ররাং যম বলতে বৈদিক সাত স্বর প্রথমাদি ও লৌকিক সাত স্বর ষড়্‌জাদি বোঝায়।

৭। (ক) অগ্নিষ্টোমেন চ তথা যে যজন্তি ত্রপো ধনাঃ ।

* * *

বাজপেয়ং ক্রতুবরং তথা বহুহবর্গকম্ ।

* * *

যজন্তে পৌণ্ডরীকেন রাজহুয়েন চৈব যে ।

দ্বাদশাহৈশ্চ সর্বৈশ্চ যজন্তেবিবিধৈর্নৃপ ।

—শালাপর্ব, ৪৫।৩১-৩৫

(গ) অশ্বমেধেন বাহপীঠী, গোসবেনাথ বা পুনঃ ।

মরুৎসোমেন বা সমাগ্‌ ইহ শ্রেত্য চ পুয়তে ।

—শান্তিপর্ব, ১৪৪।৫২

তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্যে (২৩।১২) বলা হয়েছে : “মজ্জানিষু ত্রিষু স্থানেষু গপ্ত-গপ্ত
যমাঃ” । ভাস্কর্যকার সোমচার্য এ’ সূত্রটির দু’রকম অর্থ করেছেন : (১) বড়জাদি
বা প্রথমাদি সাত স্বর এবং মজ্জ, মধ্য ও তার তিনটি স্থানভেদে একশটি স্বর
(৭×৩=২১) ও (২) উদাত্ত অহুদাত্ত ও স্বরিত এই তিন স্বর ।^৯ অবশ্য
শিক্ষাগুলিতে উদাত্তাদি তিনটি স্থানস্বর থেকে বড়জাদি সাত স্বরের সৃষ্টির কথা
উল্লিখিত হয়েছে ।^{১০} মহাকাব্য মহাভারতে উল্লিখিত “ঋগ্ভিষ্মহুশংসন্তি” (৭)
শব্দগুলি ঋক্ছন্দ ও সাত স্বর—কথা ও স্বরের সম্বন্ধেই যে উল্লেখ করা হয়েছে
সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই ।

“ঋচো যজুঃসি সামানি স্তোম্যশ্চ বিধিচোদিতাঃ” (শান্তি, ২৫৩।৩৯) শ্লোকাংশে
তখনকার যাগ-যজ্ঞে বৈদিক যুগের মতো সামগানে স্তোমের ব্যবহার ছিল
প্রমাণ হয় । মহাভারতকার স্তোমের পরিচয়ও দিয়েছেন । যেমন,

ঋকসামানি তথোক্তারং আহুত্বাং ব্রহ্মবাদিনঃ ॥

হায়িহায়ি হুবাহায়ি হাবুহায়ি যথাহসক্লং ।

গায়ন্তি ত্বাং সুরশ্রেষ্ঠ সামগাঃ ব্রহ্মবাদিনঃ ॥

যজুর্ময়ৌ ঋগ্‌ময়শ্চ সমাহুতিময়স্তথা ।

পঠ্যসে স্তুতিভির্শৈব বেদোপনিষদাং গঠৈঃ ॥^{১১}

পূর্বাহ্নবুত্তি-প্রসঙ্গে যজ্ঞাহুষ্ঠানে সামগানের বিষয় উল্লিখিত হয়েছে । স্তোভ বলতে
সামগানে ভিন্ন ভিন্ন শব্দ বা স্বর, বর্ণ ও কখনো কখনো সমগ্র বাক্য বা পদকে
অন্তর্নিবিষ্ট করা বোঝায় । আচার্য সায়ন স্তোভ অর্থে বলেছেন : “কালক্ষেপমাত্র-
হেতুঃ শব্দরাশিং স্তোভ ইত্যাক্ষতে”, অর্থাৎ সামগানে কালক্ষেপের জন্য ব্যবহৃত
শব্দরাশির নাম স্তোভ, আর ‘অধিকত্রে সতি ঋষিলক্ষণবর্ণঃ স্তোমঃ’ । মহা-
ভারতকার তার উদাহরণ দিয়েছেন : “হায়িহায়ি হুবাহায়ি হাবুহায়ি” প্রভৃতি ।

সামগানে কি কি ‘সাম’ গান করা হ’ত তারও পরিচয় মহাভারতে
পাওয়া যায় । যেমন,

রথস্তরং যচ্চ বৃহচ্চ গীয়তে

যত্র বেদিঃ পুণ্যজ্ঞানবৃত্তা চ ।

যত্রোপযাতি হরিভিঃ সোমপায়ী

৯। প্রজ্ঞানানন্দ : ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (১ম ভাগ), পৃঃ ১৩৪

১০। উল্লো নিবাদগাংকারো নীচাবৃষভধৈবতো ।

শোবাস্তু স্বরিতা জ্যেষ্ঠাঃ বড়স্বরমধ্যমশব্দমাঃ ।

১১। শান্তিপর্ব, ১২৫-১২৭ (অধিক পাঠ) ।

বৃহৎ ও রথন্তর সাম দু'টি সম্বন্ধে পূর্বাবস্থিতিতে আলোচিত হয়েছে। আচার্য সায়ন বলেছেন গীতিকরপ মন্ত্রই সামঃ “গীতিকরপাঃ মন্ত্রাঃ সামানি”। বিভিন্ন ছন্দের মধ্যে সমতা রক্ষা করে গান করার নামই ‘সাম’। সামবিধানব্রাহ্মণে (১।১।৫) উল্লেখ করা হয়েছে সামগ উদ্গাতা যখন ঋক্ছন্দের ঋকে উৎপন্ন সাম জগতীছন্দের ঋকে অথবা জগতীছন্দের ঋকে (স্বরযোগে) উৎপন্ন সাম ত্রিষ্টুপ-ছন্দের ঋকে গান করেন তখন বিপরীত ছন্দের সমাবেশ থাকলেও পরস্পরের মধ্যে একটি সাম্য থাকে। আর সেই সাম্য বা সমতার নামই ‘সাম’।^{১২} সেই সমতা সম্বন্ধে সামগায়ীর জ্ঞান থাকা উচিত। অনেকে অনুমান করেন প্রাচীনকালে ষড়্জ ও মধ্যম এই উভয় গ্রামে (দুটি পদ্ধতিতে) সামগান করা হ’ত। এই গ্রাম দুটির আদি-অক্ষর স+ম থেকেই ‘সাম’ শব্দের সৃষ্টি হয়েছে।^{১৩} অবশ্য এ’ অনুমান কতটুকু যে বাস্তব তা বিচারের বিষয়। তবে একথা ঠিক যে ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার গ্রাম তিনটি অতীব প্রাচীন। এদের মধ্যে অনেকের মতে মধ্যমগ্রাম ও অনেকের মতে গান্ধারগ্রাম প্রাচীন।^{১৪} এ’ছাড়া কারো কারো অভিमत যে বৈদিক গান (সামগান) বিশেষ করে গান্ধারগ্রামেই গাওয়া হ’ত। কিন্তু এ’মতের যুক্তিযুক্ত কোন কারণ এখনো পর্যন্ত আমরা পাইনি। মনে হয় আধারগ্রাম (basic ancient scale) হিসাবে ষড়্জগ্রামই অধিকতম প্রাচীন ও সামগানের সঙ্গে সম্পর্কিত ছিল।^{১৫} বৈদিক যুগে গ্রামগুলির স্বর-সমাবেশ ছিল অবরোহণ-গতিতে।

১২। স যদা গায়ত্র্য বৃহত্যাং গায়তি বার্বতং জগত্যা জাগতং ত্রিষ্টুতি সমতাং চাপদ্যতে তন্মাদেতৎ সামোহা হ সন্না উ হ বা অগ্নিশ্চন্দ্রাংসি সাম্যাদিতি (সাম্যাদিতি বা) তৎসাম্য সামত্বম্ * *।

১৩। Incidentally, there seem to have been two distinct systems of Vedic chant—the Sa-type and the Ma-type and hence the term *Sāman*. Vide *The Bulletin of the Deccan College* (1956), Vol. 14, No. 4, p. 311.

১৪। Vide *The Journal of the Music Academy*, Madras, Vol. XVII, 1946, p. 84.

১৫। “Whereas in the present day musicology and music we do not recognize any grāmas, it is well-known that in ancient musicology they had three standard scales: Sā-grāma, Mā-grāma and Gā-grāma. The last was obsolete even in the time of Bharata. * * * The oldest defined scale that we know of is that of Sāman chant and it closely corresponds to Sā-grāma. Hence it is safe to assume that this grāma is the oldest of the three and the other two are later development.”—B. Chaitanya Deva: *Drone in Indian Music* (The Journal of Music Academy, Madras, Vol. XXIII, pts. I-IV., 1952).

রথন্তর ও বৃহদ্ সাম দুটির পরিচয়-প্রসঙ্গে বলা যেতে পারে রথন্তরনামে স্বরস্তোত ছাড়া তিনটি ঋকেরও গান করা হ'ত। রথন্তর বৃহদস্যম থেকে প্রাচীন। তবে দুটির মধ্যে মিলও যথেষ্ট, পার্থক্য কেবল শব্দপ্রয়োগ বা স্বরোচ্চারণে। যেমন বৃহদস্যমে যেখানে 'ইরা' উচ্চারিত হ'ত, রথন্তরে সেখানে বলা হ'ত 'ইড়া'। সামবেদভাষ্যোপক্রমণিকায় ও পঞ্চবিংশ বা তাত্ত্ব্যমহাত্ম্যাক্ষণে এ' দু'টি সামের বিস্তৃত পরিচয় দেওয়া আছে।^{১৬} সায়ন বলেছেন অতিদেশের স্বরূপ নিশ্চয় করে বলেই 'রথন্তর'-শব্দের সার্থকতা। বামদেব্যস্যম পাঠ করা হোক এ'ধরণের নির্দেশ থাকলেও তার পরিবর্তে রথন্তরস্যম গান করা হ'ত। এরই নাম অতিদেশ। রথন্তর ও বৃহদ্ এ'দুটি সাম গান হিসাবে তাই পরিচিত ছিল।

মহাভারতের যুগে এ'দুটি সামের বিশেষ প্রচলন ছিল বোঝা যায়। মহাভারতকার বলেছেন পবিত্রচেতা সামগ প্রভৃতি ঋত্বিকরা যজ্ঞবেদীর চতুর্দিকে বসে রথন্তর ও বৃহদস্যম গান করতেন : "রথন্তরং যচ্চ বৃহচ্চ গীয়তে, যত্র বেদি: পুণ্যজনৈবৃত্তা চ"। তাঁরা স্বর ও অক্ষর প্রয়োগে বিশেষজ্ঞ ছিলেন : "শিক্ষাক্ষরবিশেষজ্ঞ:" এবং স্তুতি-স্তোম, গ্রহস্তোম বেদের পদ ও ক্রম সম্বন্ধে সুশিক্ষিত ছিলেন।^{১৭} তাঁরা বিবিধ লক্ষণ, স্তোভ ও নিরুক্তের প্রয়োগ বিশেষভাবে জানতেন। ওঙ্কার ও গায়ত্রী প্রভৃতি বৈদিক ছন্দের নিগ্রহ ও প্রগ্রহ সম্বন্ধে বিশেষজ্ঞ ছিলেন।^{১৮} সায়ন বলেছেন : "স্তোম: স্তবনাং"—স্তুতিগানই স্তোম। স্তুতিস্তোম স্তুতিগানেরই নামান্তর। সায়ন তাঁর ভাষ্যে উল্লেখ করেছেন : "গানেন সংস্কৃতে ঋগাক্ষরৈ: স্তুতিসম্ভবাং"।

১৬। (ক) সায়ন : 'বেদভাষ্যভূমিকাসংগ্রহঃ' (কাশী সংস্করণ, ১৯৩৪), পৃ: ৬৭—৬৯ ;

(খ) ডাঃ কালাণ্ড :

Pañcaviṃśa-Brāhmaṇa (English Trans., 1937), pp. 145-152;

(গ) প্রজ্ঞানানন্দ : 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি', ১ম ভাগ, পৃ: ৮২-৮৩

১৭। স্তুতিস্তোম-গ্রহস্তোম-পদ-ক্রম-বিভাগবিং ।

* * * *

শিক্ষাক্ষরবিশেষজ্ঞ: পুরাকল্পবিশেষবিং ।

* * * *

নৃত্তগাক্ষরবেদী চ সর্বস্তাপ্রতিমস্তথা ।

—সভাপর্ব, ৫।৩-১০

১৮।

ঋগৈশোহথর্ববেদশ্চ পদক্রমবিভূষিত: ।

লক্ষণানি স্বরাত্তোভানিরুক্তা: স্বরপঙ,স্তম: ।

ওঙ্কারস্থলশং নেতা নিগ্রহপ্রগ্রহৌ তথা ।

—অমুশাসনপর্ব, ৭৪।১৯৯-১৫০

সাম, স্তুতি, স্তোত্র ও গাথা প্রভৃতি গানের তখন যথেষ্ট প্রচলন ছিল। মহাভারতকার উল্লেখ করেছেন,

(১) গাথামপ্যত্র গায়ন্তি * * । { —আদি, ১০৮৪২
—সভা, ৩৫১২১৬

(২) গীতৈশ্চ স্তুতিসংযুক্তৈঃ * * । — „ ২০০১২২

(৩) সামানি স্তুতিগীতানি গাথাশ্চ বিবিধা অপি । —সভা, ১১১৩৫

(৪) সামানি গায়ন্ যাম্যানি * * । —সভা, ৭১১২১

(৫) গায়ন্তি গাথা গন্ধর্বাঃ * * । —উত্তোগ, ২৬১২-১০

(৬) সামানি সামগাস্তস্ত গায়ন্তি যমসাদনে ।

হবির্ধানং তু তস্তাহঃ পরেবাং বাহিনীস্থম্ ॥ —শান্তি, ৮২১৫২

বিহিত মন্ত্রবিশেষের নাম ‘গাথা’ : ‘বিহিতা মন্ত্রবিশেষাগাথাঃ’। তৈত্তিরীয়-সংহিতায় (৫।১।৮২) আছে : “যমগাথাভিঃ পরিগায়তি”। কল্যাণবাচক বা আশীর্বাচক স্তুতিগানের নামও গাথা। টীকাকার কল্লিনাথ অশ্বমেধ-প্রকরণে ধর্মসাধনমূলক মঙ্গলগানের উদ্দেশ্যে গাথা-শব্দের প্রমাণ দিয়েছেন দেখা যায় : “ব্রাহ্মণৌ বীণাগাথিনৌ গায়ত * * ইতি ঋতের্দেবার্চনাদিষু গীতাদেন্তদঙ্গদ্বেন পরিগ্রহাচ্চ সিদ্ধম্”। বৈদিক স্তুতি, স্তোম, গাথা প্রভৃতি সামগানের অন্তর্ভুক্ত ছিল। সামনও উল্লেখ করেছেন বিচিত্র প্রকারে সামগান গাওয়া হ’ত। তাদের রূপও ছিল বিভিন্ন রকমের ও সেগুলি দেবতাদের স্তুতির উদ্দেশ্যেই গাওয়া হ’ত।^{১১} রামায়ণ ও মহাভারতের সময়ে সামাজিক পরিবেশ, কার্যকলাপ ও যাহুয়ের রুচির অনেক পরিবর্তন হলেও গানে পবিত্র ও অধ্যাত্ম ভাবের কোন বৈলক্ষণ্য ছিল না। তবে গায়কেরা দেবতাদের গাথা ও স্তুতিগানের সঙ্গে সঙ্গে প্রজাপালক ধার্মিক রাজাদেরও পুণ্যকার্য ও শৌর্ধ-বীর্যের প্রশংসাসূচক স্তুতিগান বা গাথাগান গাইত। নৃত্য গীত বাগুও তখন পার্থিব ও অপার্থিব এই উভয় ব্যাপারে নিয়োজিত হ’ত। সঙ্গীত-রসিকের “ধর্মার্থকামমোক্ষাণাম্” প্রভৃতি শ্লোকটির^{১২} টীকায় কল্লিনাথ ঐ’সম্বন্ধে উল্লেখ ক’রে বলেছেন : “* * ইতি ঋতের্দেবার্চনাদিষু গীতাদেন্তদঙ্গদ্বেন পরিগ্রহাচ্চ সিদ্ধম্। অর্থসাধনং লোকতো দৃষ্টম্। কামসাধনং

১১। বহুভিঃ প্রকারৈর্নানান্নকং যৎ সামব্রূণং নিরূপিতম্, স্তৈষ দেবতাস্তুতিহেতুত্বং * * ।

১২। তন্তু গীতস্ত মহান্নাং কে প্রশংসিভূমীশতঃ ।

ধর্মার্থকামমোক্ষাণামিদমৈবৈকসাধনম্ ।

তু * *। মোক্ষসাধনঃ চ * *।” সিংহভূপাল উল্লেখ করেছেন ধর্ম ও মোক্ষসাধনের অতো উপজীবিকার সাধন হিসাবেও গান তথা সঙ্গীতকে লোকে ক্রমশঃ গ্রহণ করেছিল : “গীতোপজীবিনামর্থসাধনম্”। আর তারি জন্ত রামায়ণ ও মহাভারতাদিতে দেখা যায় পুরাণবিদ, আখ্যানবিদ, নট, নটী, বৈতালিক, বন্দী, সূত, মাগধ, পাণিবাদক, গন্ধর্ব, অঙ্গরা, কিম্বদন্তিপ্রভৃতিরা দেবতা, রাজা, যুদ্ধবীরগণের বা বংশের স্তুতিগান করছে। যেমন,

(১) গীতবাদিত্রকুশলাঃ শম্যাতালবিশারদাঃ।

প্রমাণে চ লয়ে স্থানে কিম্বদন্তি কৃতাজ্রমাঃ ॥

তে চোদিতাস্তদ্বক্ষণ গন্ধর্বাঃ কিম্বদন্তৈঃ সহ।

দিব্যগানেষু গায়ন্তি গাথাদিব্যাশ্চ ভারত ॥

শম্যাতালেষু কুশলাঃ গীতবাত্তবিশারদাঃ।

* * * *

দিবীব দেবা দেবেজ্রঃ যুধিষ্ঠিরমুপাসতে ॥২১

(২) নৃত্যবাদিত্রগীতৈশ্চ ভাবৈশ্চ বিবিধৈরপি।

রময়ন্তি মহাত্মানং দেবরাজং শতক্রতুম্ ॥২২

(৩) বন্দিপ্রবাদাঃ পণবাদিকাশ্চ তথৈব বাত্যানি চ বংশশব্দাঃ।

সকাস্ত্রতালং মধুরং চ গীতং,

আদায় নার্যো নগরান্মিরীষুঃ ॥২৩

(৪) গায়নাখ্যানশীলাশ্চ নট্য বৈতালিকাস্তথা।

স্তবস্তস্তাহুপাতর্জন সূতাশ্চ সহ মাগধৈঃ ॥২৪

(৫) অত্র গাথা ব্রহ্মগীতাঃ কীর্তয়ন্তি পুরাবিদাঃ ॥২৫

(৬) ততঃ পুণ্যাহঘোষেণ আশীর্বাদস্বনে চ।

সূত-মাগধ-বন্দীনাং সংস্তুবৈর্গীতমঙ্গলৈঃ ॥২৬

(৭) পঠন্তি পাণিধ্বনিকা মাগধাঃ স্তবগায়কাঃ।

বৈতালিকাশ্চ সূতাশ্চ স্তবন্তি পুরুষভূম্ ॥

২১।	মহাভারত, সভাপর্ব, ৪৪৪-৪৭
২২।	” ” ৫১২৪
২৩।	” বিরাটপর্ব, ৬১১৩৩
২৪।	” ” ৬৭১৩৬
২৫।	” শান্তিপর্ব, ১২৬১১
২৬।	মহাভারত, দ্রোণপর্ব, ৫৪১

নর্তকাস্তাপি নৃত্যন্তি গান্ধি গীতানি গায়কাঃ ।

কুরুবংশস্তবানি মধুরং রক্তকণ্ঠিনঃ ॥২৭

(৮) সংস্কৃতমানঃ স্মৃতেষু বন্দ্যমানশ্চ বন্দিভিঃ ।

উদগীয়মানো গন্ধবৈঃ * * ॥২৮

(৯) স্মৃতাঃ স্মৃতিপুরাণজ্ঞা রক্তকণ্ঠাঃ স্মৃতিশিক্ষিতাঃ ।

* * * *

পঠন্তি পাণিনিনো গাথা গায়ন্তি গায়কাঃ ।

* * * *

ততো যুধিষ্ঠিরস্তাপি রাজ্ঞো মঙ্গলসংযুতাঃ ।

উচ্চৈরুর্মধুরা বাচো গীতবাদিত্রবৃহিতাঃ ॥২৯

শাঙ্গদেব (১৩শ শতাব্দীর প্রথম ভাগ) সঙ্গীত-রত্নাকরে গাথার পরবর্তী প্রবন্ধ-রূপের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

আর্ধৈব প্রাকৃতৈ গেষ্য শ্রাং পঞ্চচরণাথ বা ॥

ত্রিপদী ষট্পদী গাথৈতাপরে সুরয়ো জগুঃ ॥৩০

আর্ধার মতো লক্ষণযুক্ত হ'লে প্রাকৃতপদে গাথা গান করা হয়। আর্ধার পদ সংস্কৃতে রচিত। তার পদের শেষে ষড়্জাদি স্বর থাকে। আর্ধার প্রথমার্ধ দু'বার ও উত্তরার্ধ কিছুটা গান করা হয়। প্রথমার্ধ উদগ্রাহ ও উত্তরার্ধ বা দ্বিতীয়ার্ধ ঞ্জবধাতু। আভোগে গায়ক ও নিয়ন্তার নাম যুক্ত থাকে। আর্ধা-প্রবন্ধের মতো গাথা-প্রবন্ধ সংস্কৃতির পরিবর্তে প্রাকৃতপদে গান করা হয়। গাথা সম্বন্ধে মতাস্তরও আছে : গাথা কারু কারু মতে তিনটি অথবা ছ'টি পদযুক্ত হয়। মহাভারতের যুগে গাথার রূপ কি ধরণের ছিল তা নির্ণয় করা দুষ্কর, কিন্তু শাঙ্গদেব গাথার যে সংস্কৃত প্রবন্ধ-রূপের পরিচয় দিয়েছেন তা প্রাচীনকে অল্পসরণ ক'রে রচিত বলে মনে হয়। মহাভারতে 'দিব্যাগান' ও 'দিব্যাগাথা'—গান ও গাথাকে আবার পৃথক পৃথকভাবে বর্ণনা করা হয়েছে।^{৩১} দিব্যাগান অর্থে গান্ধব বা মার্গসঙ্গীত।

২৭। " " ৭৫১২-৪

২৮। " " ৭৫১২৮

২৯। " শাস্তিপর্ব ৪৮।৩-৬

৩০। সঙ্গীত-রত্নাকর ৪।২৩২-৩৩

৩১। দিব্যাগানেষু গায়ন্তি গাথাদিব্যাশ্চ ভারত ।

শান্তিপর্বে ‘গাথা-ব্রহ্মগীতাঃ’—গাথা-রূপ ব্রহ্মগীত বা ব্রহ্মগীতি শব্দটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য। ভরত নাট্যশাস্ত্রে (৩।১২৮) ব্রহ্মগীত বা গীতির কথা উল্লেখ করেছেন : “ভাঙ্গক্ষরাণি বক্ষ্যে যানি পুরা ব্রহ্মগীতানি”। ভরত ‘আসারিতা-নামপোহন’ গ্রন্থে প্রাচীনকালে ব্রহ্মা-কর্তৃক গীত গানের উদাহরণ দিয়েছেন। সঙ্গীত-রত্নাকরে তালাধ্যায়ে শাক্তদেব ব্রহ্মগীতির উল্লেখ ক’রে বলেছেন : (ক) “ভাঙ্গত্র ব্রহ্মগীতানি নির্দিষ্টস্তেহধুনা যথা” (৫।২২৫), (খ) “স্তোভভক্তিং বিজানীয়াৎ সাম্রো বৈদিকসামবৎ, ব্রহ্মণা চ পুরা গীতিং” (৫।২৩০)। কল্লিনাথ ব্রহ্মগীতির প্রসঙ্গে বলেছেন : “ব্রহ্মণা চ পুরা গীতমিত্যত্র সামেত্যধ্যাহর্তব্যম্”। অক্ষর ও পদযুক্ত দেবস্তুতিগানের উল্লেখ ক’রে শাক্তদেব আরো বলেছেন : “ব্রহ্মপ্রোক্তপদৈঃ সম্যক্ প্রাপ্তভাঃ শংকরস্ততো” (১।৬।১১৩)। কল্লিনাথ বলেছেন : “প্রাকপূর্বং শংকরস্ততো শংকরস্ততিং বিষয়ীকৃত্য ব্রহ্মপ্রোক্তপদৈঃ, ব্রহ্মণা চতুমূর্থেণ প্রোক্তৈগ্রথিতৈঃ পদৈঃ”। আমরা দ্রুহিণ-ব্রহ্মার কথা আগেই উল্লেখ করেছি। তিনি অবশ্যই তাঁর ‘ব্রহ্মভরতম্’ গ্রন্থে স্তুতিগানের নিদর্শন দিয়েছেন। কিন্তু তিনি বিশ্বস্রষ্টা চতুমূখ ব্রহ্মা যে নন তা ঐতিহাসিকমাত্রই স্বীকার করবেন। গান্ধর্বগানের স্রষ্টা হিসাবে পরবর্তী গ্রন্থকারেরা তাঁকে বিশ্বস্রষ্টার সম্মান দিয়েছেন বলে মনে হয়। কল্লিনাথ ব্রহ্মা-রচিত পদের উল্লেখ ক’রে বলেছেন : ‘তং ভবললাট’ ইত্যাদিভির্ধোজয়িত্বা সমাগনানতিরেকেণোক্তা গীতাশ্চন্দমূঃ ষাড্জাদয়ো * *।’ এ’থেকে বোঝা যায় ব্রহ্মা-রচিত গীতিপদগুলি জাতিরাগ সংযুক্ত ক’রে গাওয়া হ’ত, আর তারি জ্ঞাত জাতিগান বা জাতিরাগগানও পবিত্র ও পাবন-প্রকৃতিসম্পন্ন ছিল। শাক্তদেব বলেছেন জাতি বা জাতিরাগগুলি সামগান থেকে সৃষ্ট হয়েছিল, সেজগৎ ঋক্ যজুঃ ও সামবেদে বিহিত মন্ত্রগুলির মতো তারা পবিত্র। বেদগুলির অপপ্রয়োগে প্রত্যবায় সৃষ্টির মতো জাতিগানগুলিও যথাযথ স্বর, তাল ও পদযুক্ত ক’রে গান না করলে অমঙ্গল সৃষ্টি হয়।^{৩২} শাক্তদেব তাই উল্লেখ করেছেন,

ঋচো যজুঃষি সামানি ক্রিয়ন্তে নাগুথা যথা।

তথা সামসমুদ্ভূতা জাতয়ো বেদসংমিতাঃ ॥

৩২। (ক) সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৭।১১৪

(খ) অনেক সমাগজাতিগানন্ত মহাপাভকপ্রারক্তিগুহমুক্তঃ ভবতি। এবং সামর্থ্য জাতীনামুক্ত-নিয়মমুক্তানামগাদিমন্ত্রাদৃগ্বেতুত্বেনাভিসংধায় ভাসামনিয়মযোগে নিষেধন্তি—ঋচ ইতি। ঋচো যজুঃষি সামানি বখাংস্তথা ন ক্রিয়ন্তে স্বরবর্ণোচ্চারণাদিবৈপরীত্যেন ন গ্রহণ্যন্তে, তথা সামসমুদ্ভূতাঃ

বর্ণ ও অলংকারযুক্ত ব্রহ্মপদবিশিষ্ট গানের নাম ব্রহ্মগীতি।^{৩৩} শুদ্ধজ্ঞাতি (জ্ঞাতি বা জ্ঞাতিরান্নগান) থেকে উৎপন্ন সাতটি কপাল প্রাচীনকালে (খৃষ্টপূর্ব শতাব্দীতে) ব্রহ্মপদ নামে কথিত : “ইতি সপ্ত কপালানি গায়ন্ ব্রহ্মোদিতৈঃ পঠৈঃ, স্বরৈশ্চ পার্বতীকান্তন্ততো কল্যাণবাগ্ভবেৎ”।^{৩৪} কব্জলপদগীতির মর্মকথাও তাই।^{৩৫} সঙ্গীতশাস্ত্রী কব্জলের নামাক্রিত ব্রহ্মগীতিই কব্জলগীতি নামে পরিচিত। কব্জল নগরায় অশ্বতরের ডাতা। শার্ঙ্গদেব ব্রহ্মা-কথিত কপাল-পদাবলীর পরিচয় প্রসঙ্গে^{৩৬} ষাড়্জীকপাল, আর্ধজীকপাল, গাঙ্কারীকপাল, মধ্যমাকপাল, পঞ্চমী-কপাল, ধৈবতীকপাল ও নৈষাদীকপাল এই সাতটি পদগীতির কথা বলেছেন। এই ব্রহ্মা-কথিত পদগীতি তথা ব্রহ্মগীতি শুদ্ধজ্ঞাতিরাগ থেকে সৃষ্ট বলে জগ্ন-রাগগীতি নামে কথিত। কল্লিনাথ বলেছেন রাগান্তর জ্ঞাতিরাগের অবয়ব বলে ‘রাগাংশ’ নামেও খ্যাত : “রাগান্তরশ্রাবয়বো রাগাংশঃ”। এরা জগ্নরাগ বা রাগাংশ বলে অনেকটা গ্রামরাগের শ্রেণীভুক্ত, কেননা গ্রামরাগগুলিও জ্ঞাতিরাগ থেকে উৎপন্ন : “জ্ঞাতিসমুৎত্বাং গ্রামরাগানি”। ব্রহ্মগীতির ‘কপাল’ নাম হবার কারণ, কপাল (কানা) দিয়ে যেমন ঘটের প্রতীতি হয় তেমনি ব্রহ্মপদগীতি দিয়ে তার জনক শুদ্ধ-জ্ঞাতিরাগের অন্তর্ভব হয়।^{৩৭} শার্ঙ্গদেব শঙ্করজ্ঞতি-রূপ সাতটি কপাল বা ব্রহ্মপদের (ব্রহ্মগীতি) যে উদাহরণ দিয়েছেন তাদের মাধ্য ষাড়্জীকপালের নিদর্শন যেমন,

॥ ঝটুং ঝটুং ॥১॥ খট্টাল্লধরং ॥২॥ ত্রংষ্ট্রাকরালং ॥৩॥ তড়িৎসদৃশজিহ্বং ॥৪॥ হৌ হৌ হৌ হৌ হৌ হৌ হৌ ॥৫॥ বহুরূপবদনং ঘনঘোরনাদং ॥৬॥ হৌ হৌ হৌ হৌ হৌ হৌ হৌ ॥৭॥ উঁ উঁ হাং রৌং হৌঁ হৌঁ হৌঁ হৌঁ ॥৮॥ নুমুগুমুগিতম্ ॥৯॥ হুং হুং কহ কহ হুং হুং ॥১০॥ কৃতবিকটমুখম্ ॥১১॥ নমামি দেবং ভৈরবম্ ॥১২॥

নাট্যশাস্ত্রকার ভরতও এর কিছুটা পরিচয় দিয়েছেন,

দেবং দেবৈঃ সংস্কৃতমীশং দৈতৈর্ঘটৈশ্চৈঃ প্রণমিতচরণম্।

ত্রৈলোক্যাহিতং হরং শং শরণমহমুপগতঃ ॥

সামভ্যঃ সমুৎপন্না অতএব বেদসংমিতা বেদসদৃশা জ্ঞাতয়োঃস্থখা ন ক্রিয়ন্তে, ঘরণপদতালাদিবেপরীভ্যোন ন প্রযোক্তব্য ইত্যর্থঃ।—কল্লিনাথ

৩৩। বর্ণালংকারযুক্ত গানক্রিয়া পদলয়বিভক্তা গীতিরূপান্তে।

৩৪। সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৩।১০

৩৫। “ ১।৮।১১—১৩

৩৬। কপালানাং ব্রহ্মাদ ব্রহ্মো ব্রহ্মশ্রোত্রাণং পদাবলীম্।

৩৭। যথা ঘটকদেশেহেন কপালানি ঘটপ্রতীতিজনকাত্তেবমেতোত্তপি রাগৈকদেশেহেন রাগপ্রতীতি-

জননানাংকপালানীষ কপালানীতি তেবাং সংজ্ঞাহবগম্ভব্য।—কল্লিনাথ

শাক্তদেব আরো উল্লেখ করেছেন যে, ভালপ্রধান মন্ত্রকাহি সাতটি ও ছন্দকাহি সাতটি এই চৌদ্দটি গীতি শিবস্ততি হিসাবে ব্যবহৃত হ'ত। কপালাদি যেমন ব্রহ্মপদ, তেমন শিবপদও বটে : “পুরা ভিকাহটনসময়ে শম্বুনা ষড়্ভ্যাদিষু গীয়মানাহ”। এগুলিও মাহুষের মোক্ষলাভের কারণ।^{৩৮} পাণিকা, ঋক্, গাথা, সাম প্রভৃতি গান বা গীতি বৈদিক সামগানেরই ভিন্নরূপ,—পরবর্তীকালে গান্ধর্বগানে ব্রহ্মা, শিব (ব্রহ্মভরত, শিবভরত) প্রভৃতি সাধক-শিল্পী এদের নিবন্ধ-গান হিসাবে সমাজে প্রবর্তন করেছিলেন। শাক্তদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে এদের বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন।^{৩৯} যাজ্ঞবল্ক্যসংহিতায় ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যও এই শব্দরস্তুতিগানের পরিচয় দিয়েছেন,

অপরাস্তকমূলোপ্যং মন্ত্রকং প্রকরীস্তথা ।

ওবেণকং সরোবিন্দুমুত্তরং গীতকানি চ ॥

ঋগ্গাথাপাণিকাদক্ষবিতা ব্রহ্মগীতিকাঃ ।

জ্যেমেতত্তদভ্যাসকরণামোক্ষসংজ্ঞিতম্ ॥^{৪০}

ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যের কথা আগেই আলোচিত হয়েছে। ঐতিহাসিকেরা সংহিতা-গুলিকে (সমাজশাসনতন্ত্র) খৃষ্টীয় অব্দের রচনা বলেছেন, অথচ খৃষ্টপূর্বাব্দে রচিত মহাভারতের অনেক জায়গায়ই যাজ্ঞবল্ক্যের নাম পাওয়া যায়—বিশেষ ক'রে শান্তিপর্বে। যেমন “যাজ্ঞবল্ক্য সংবাদং জনকশ্চ চ ভারত” (শান্তি, ২৯৩৩), “যাজ্ঞবল্ক্যে জনকং প্রতি” (শান্তি, ২৯৮-৩০১ অধ্যায়), “যাজ্ঞবল্ক্যঃ শশিশৃষ্ঠ” (আশ্বমেধিক, ৭৭।১৭)। একথা ঠিক যে মহাভারত-সংকলনের কাজ খৃষ্টপূর্ব ৩০০ শতকে আরম্ভ হলেও তার সম্পূর্ণ কলেবর পূর্ণসমাপ্ত হয়েছিল খৃষ্টীয় ৩য়—৪র্থ শতাব্দীতে (?)। কাজেই পরবর্তীকালে (খৃষ্টীয় অব্দে) ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যের নাম মহাভারতের অন্তর্গত হওয়া কিছু অস্বাভাবিক নয় বলে মনে হয়।

৩৮। শিবস্ততি-রূপ চৌদ্দটি মার্গগীতি হ'ল : মন্ত্রক, অপরাস্তক, উল্লোপ্যক, প্রকরী, ওবেণক, সরোবলক, উত্তর-আসারিত, ছন্দক, আসারিত, বর্ধমানক, পাণিকা, ঋক্, গাথা ও সাম। * * “গীতানীতি চতুর্ধঃ শিবস্ততো প্রযোজ্যানি মোক্ষায় বিদধে বিধিঃ”।—সঙ্গীত-রত্নাকর, ভালাধ্যায় ৫৩—৫৬

৩৯। সঙ্গীত-রত্নাকর, ভালাধ্যায়।

৪০। যাজ্ঞবল্ক্যসংহিতা ৩।১১৩—১১৪

যাজ্ঞবল্ক্য অপরাস্তক, ওবেণক, গাথা, সায় প্রভৃতিকেও ব্রহ্মগীতি বলেছেন। সঙ্গীত-রত্নাকরে এদের বিস্তৃত পরিচয় পাওয়া যায়। অপরাস্তকগীতি তিন রকম : এককল, দ্বিকল ও চতুষ্কল। এককল-অপরাস্তকে চারটি গুরু ও লঘু বস্তু থাকে। বস্তু অর্থে শাখা, অঙ্গ বা পদ। গানে একের অধিক বস্তুও থাকত। অনেকে গানে একটি, পাঁচটি, ছ'টি বা সাতটি বস্তু বা পদের উপযোগিতা স্বীকার করেন। গানে একটি বস্তু বা পদের পরিবর্তে অল্প বস্তু বা পদেরও ব্যবহার হ'ত। বস্তু বলতে যেখানে শাখা বোঝায় কল্পিনাথ সেখানে শাখার অর্থ করেছেন অন্তর্নিবেশ, অর্থাৎ কতকগুলি পদের মধ্যে অল্প পদের অন্তর্ভুক্তি। এ' অনেকটা সঙ্গীতীয় ও বিজ্ঞাতীয় পদের মিশ্রণ। বিশ্বাখিল ও ভরত এ'সম্বন্ধে ভিন্ন মত পোষণ করেন। বিশ্বাখিল পূর্বার্ধ ও উত্তরার্ধ হিসাবে বস্তু বা শাখার দু'টি ভাগ স্বীকার করেন। অত্যাশ্রয় সঙ্গীতশাস্ত্রীরা একটি মাত্র পদের পক্ষপাতী। শঙ্করদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে বিভিন্ন অপরাস্তক-পদগীতির ভিন্ন ভিন্ন প্রস্তাবের নিদর্শন দিয়েছেন।^{১১}

উল্লোপ্য-পদগীতিও অপরাস্তকের মতো তিন রকম : এককল, দ্বিকল ও চতুষ্কল।^{১২} মাত্রাসমষ্টির দ্বারা এর প্রত্যেক পদের স্বরূপ নির্ণয় করা হয়। এ'সম্বন্ধেও মতভেদ আছে। প্রকরী-পদগীতি চার রকম।^{১৩} ওবেনকাদিও তাই। প্রত্যেকটি পদগীতির মাত্রাসমষ্টি ভিন্ন ভিন্ন। ওবেণক বারোটি বস্তু বা অঙ্গবিশিষ্ট পদগীতি। বারোটি অঙ্গ নিয়ে সে পাদ, প্রতিপাদ, মাষঘাত, উপবর্তন, লঙ্ঘি, চতুরশ্র, বজ্র, সংপেষ্টিক, বেণী, প্রবেণী, উপপাত ও অন্তাহরণ এই বারোটি ভিন্ন ভিন্ন রূপে বিকশিত।^{১৪} অনেকের মতে ওবেণকগীতি সাতটি অঙ্গযুক্ত।^{১৫} মদ্রকগীতি অপরাস্তকের মতো এককল, দ্বিকল ও চতুষ্কল তিন শ্রেণীর। অনেকে মদ্রককে দু'টি শ্রেণীতে বিভক্ত বলেন।^{১৬} হরিবংশপুরাণে মদ্রকগীতির পরিচয় পেয়েছি ও সেদিক থেকে মদ্রক যে খৃষ্টপূর্বাব্দের 'পদগান' একথা অনুমান করা যায়। অপরাস্তকাদি চৌদ্দটি পদগীতি জাতিরাগ থেকেই সৃষ্ট, সুতরাং জাতিরাগের

৪১। সঙ্গীত-রত্নাকর, ভালাধ্যায় ৫।৮৮-১০৪

৪২। " " ৫।১০৫-১৩৩

৪৩। " " ৫।১৩৪-১৪২

৪৪। " " ৫।১৪৩

৪৫। " " ৬।১৬৪

৪৬। " " ৫।১২-৬০

মতো এই গানগুলির অলংকার অংশ গ্রহ, ক্রাসাদি নশলক্ষণ, বর্ণ, ধাতু, মুহূর্না প্রভৃতি সবই আছে। জাতিরাগের অঙ্গ বলে অপরাঙ্গকাদি চৌদ্দটি পদগীতি গ্রামরাগ বা উপরাগের অন্তর্গত : “অনেন মদ্রকাদিনি গ্রামরাগোপরাগেষেকতমেন রাগেণ গাতব্যানীতি স্মৃতিতং ভবতি”।

ভরত নাট্যশাস্ত্রে ব্রহ্মগীতি হিসাবে ঋক্, গাথা, সাম, পানিকা প্রভৃতির পদগীতির উল্লেখ করেছেন। তিনি ৩১শ অধ্যায়ে (কাশী সংস্করণ) আবেগক, ওবেগক বা ওবেগক রোবিন্দক, উল্লাপ্য (?), উত্তর প্রভৃতি পদগীতির পরিচয় দিয়েছেন। যেমন,

সর্বেষামেব গীতানাং বস্ত্ত্ববয়বেষু চ।

বিবিধৈকৈকবৃত্তানি ত্রীণ্যঙ্গানি ভবন্তি হি ॥

* * * *

রোবিন্দতোত্তরাভ্যাং তু বৃত্তম্লান্যপাকশ্চ হি।

পানিকায়্যাং বহির্গীতে লাস্ত্রে চৈব প্রকীর্তিতে ॥

প্রবৃত্তমবগাঢং চ দ্বিবিধং বৃত্তমুচ্যতে।

আরোহিত্বাস্তগাঢং তু প্রবৃত্তমবরোহি চ ॥

এ’ছাড়া ঋক্, পানিকা, গাথা প্রভৃতি গীতির সম্বন্ধে ভরত বলেছেন,

(১) যা ঋচঃ পানিকা গাথা সপ্তরূপাঙ্গমেব চ।

সপ্তরূপং প্রমাণং হি সা ধ্রুবেত্যভিসংজ্ঞিতা ॥১৭

(২) জয়াশীর্বাদযুক্তানি কার্ষাণ্ডেতানি দৈবতে ॥

ঋগ্গাথাপানিকা হেযাং বোদ্ধব্যাস্ত প্রমাণতঃ।

বিশ্রাব্যশ্চৈব যস্মাস্তু তস্মাদগীতেষু যোজয়েৎ ॥১৮

ভরত এই পদগীতিগুলিকে নানা ছন্দযুক্ত (‘নানাছন্দঃকৃতানি চ’) ধ্রুবগীতি আখ্যায় দিয়েছেন (‘ধ্রুবেত্যভিসংজ্ঞিতানি স্ম্যঃ’ অথবা ‘সা ধ্রুবেত্যভিসংজ্ঞিতা’)। ধ্রুবগীতি নাট্য-সঙ্গীত, নাটকের জগুই বিচিত্র ভাবে ও রূপে রচিত। শাস্ত্রদেব মদ্রকাদি ও ঋক্, গাথা ও পানিকাদিকে ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যের মতো ব্রহ্মগীতি আখ্যাই দিয়েছেন : “তাগ্ৰত ব্রহ্মগীতানি” (তালাধ্যায় ২২১)। সিংহভূপাল উল্লেখ করেছেন : “তাগ্ৰেব ব্রহ্মণা গীতানি স্তোভাক্ষরাণি প্রতিজ্ঞায় নির্দিশতি”।

গাথার কথা আগেই উল্লিখিত হয়েছে। সামগানোত্তর প্রবন্ধ ঋক্ ও সাম-
পদগীতির পরিচয় সম্বন্ধে শাক্যদেব উল্লেখ করেছেন,

আরভ্যাহুভূতং বৃত্তৈর্জগত্যন্তৈঃ পঠৈরপি ॥
লৌকিকৈর্বেদিকৈর্বাপি গাভব্যামুচস্থচিরে ।
একাক্ষরাঃ কলা অষ্টাচত্বারিংশদ্বিহোদিভাঃ ॥
কলাণাং পূরণং মন্ত্রপদৈঃ স্তোভাক্ষরৈরপি ।
তাং তত্র ব্রহ্মগীতানি নির্দিষ্টান্তেহধুনা যথা ॥
ঋগ্ভূঃ জগতিষবলিকিতকূচবলতিভিবলপশুপতি-দিগি-
দিগিবাদির্গোগণপতিততিধা, ইত্যেতান্ ব্রবীহুক্ষা ।
ওঙ্কারশ্চ হকারোহপি স্বরব্যঞ্জনসংযুতঃ ।
ত্রিকলঃ ষট্ কলো বাত্র স্তোভঃ শ্রামুনিঃসংমতঃ ॥
প্রস্তাবাদীনি সপ্তাপি সামাঙ্গাগ্রত্ চাবদন ।
যথাশোভং বিদারী চ বর্ণাশ্চ রচয়েদিহ ॥১১

অহুভূতপহন্দ আটটি অক্ষরপাদযুক্ত, জগতী বারোটি অক্ষরপাদযুক্ত। অহুভূত থেকে আরম্ভ ক'রে জগতীর বারোটি অক্ষর পর্যন্ত বৈদিক সংস্কৃতে বা লৌকিক প্রাকৃতভাষায় ঋক্ গান করা হ'ত। এক একটি কলায় এক একটি অক্ষর যোজনা ক'রে আটচল্লিশটি কলার কতকগুলি বৃত্তি ও অক্ষর দিয়ে ও অবশিষ্ট স্তোভাক্ষর দিয়ে ঋক্গানের পাদপূরণ করা হ'ত। ওঙ্কার ও হকার ব্যঞ্জনস্বরের সঙ্গে সংযুক্ত ক'রে যে স্তোভের সৃষ্টি হ'ত তাদের তিনটি বা ছ'টি কলা (কাল) পর্যন্ত গান করা হ'ত। প্রস্তাব, উদ্গীথ, প্রতিহার, উপদ্রব, নিধন, হিংকার ও হংকার এই সাতটি সামের অঙ্গ। এদের স্তোভও বলে। ইচ্ছাহুযায়ী বর্ণ রচনা ক'রে ঋক্ গান করা হ'ত। আর 'সাম' হ'ল,

স্তোভভঙ্গী বিজানীয়াং সায়ো বৈদিকসামবৎ ॥
ব্রহ্মণা চ পুরা গীতং প্রস্তাবোদ্গীথকৌ তথা ।
প্রতিহারোপদ্রবৌ চ নিধনং পঞ্চমং মতম্ ॥
ততো হিংকার ওঙ্কারঃ সপ্তাঙ্গানীতি তত্র তু ।
উদ্গ্রাহঃ শ্রাদ্ধুদ্গ্রাহঃ সংবোধো ঋবকস্তথা ॥
আভোগশ্চেতি পঞ্চাণামাত্তানামভিধাঃ ক্রমাৎ ।
হিংকারোংকারয়োস্তত্র কলাপূরকতা মতা ॥

গায়ত্রী প্রভৃতিহ্রদঃ সংকৃত্যাক্তমিহৈব তে ।

ঋগ্ব্যাক্রমিতি সাম্যোক্তং গন্তে বস্মাবতিঃ কলাঃ ॥

একাক্ষরাঃ সামগানে তদধর্মগণে জ্ঞপ্তাঃ ।

অজ্যাপি মন্ত্রস্তোভানামুচাঃ চ ত্রিকলাদিকম্ ॥

বৈদিক সামগান ও বৈদিকোক্তর সামগীতি ঠিক এক নয়। গাথা, স্তোভ, ঋক্ তথা গাথাগীতি, স্তোভগীতি, ঋক্গীতি প্রভৃতির কথাও তাই। তবে বৈদিকের অম্লকরণ বা অম্লগরণ ক'রেই এ'সকল গীতির সৃষ্টি হয়েছিল। বৈদিকোক্তর সামগীতির প্রসঙ্গে কলিনাথ বলেছেন : “সামঃ সামাখ্যগীতস্ত বৈদিক-সামবৎ ঋগাদিবাধ্যবিশেষস্ত গীতবৎ। যথোক্তম্—‘গীতিষু সামাখ্যা’ * * ব্রহ্মণা চ পুরা গীতমিত্যত্র সামেত্যখ্যাহর্তব্যম্”। বৈদিক সামগানের (অন্ততঃ ঔপনিষদিক যুগে তো বটেই) প্রস্তাব, উদ্গীথ, প্রতিহার, উপদ্রব ও নিধন এই পাঁচটি অঙ্গ বৈদিকোক্তর সামগীতির উদ্গ্রাহ, অম্লদগ্রাহ, সম্বন্ধ, ধ্রুবক ও আভোগ ধাতু-রূপে সংজ্ঞা লাভ করেছিল। সময়ের পুরক হিসাবে হিংকার প্রভৃতি শব্দের ব্যবহার হত। সামগীতিতে গায়ত্রী থেকে আরম্ভ ক'রে সংকৃতি পর্যন্ত ছন্দগুলির^{৫০} প্রয়োগ ছিল। সামগীতির গানে এক থেকে ছিয়ানব্বুইটি কলার সমাবেশ থাকত। অনেকে সামগীতিতে অর্ধ-আটচল্লিশটি কলা স্বীকার করেন। স্তোভা-ক্ষরের ব্যবহার তো থাকতই। রামায়ণে উল্লেখ আছে গাথা প্রভৃতি গীতি-গায়কেরা স্বরের লক্ষণ, পাদ, অক্ষর, সমাস, ছন্দ, কলা, মাত্রা প্রভৃতিতে বিশেষজ্ঞ ছিলেন,

স্বরগাং লক্ষণজ্ঞাংশ্চ উৎস্কান্ দ্বিজসন্তমান্ ॥

লক্ষণজ্ঞাংশ্চ গাঙ্কবীরৈগমাংশ্চ বিশেষতঃ ।

পাদাক্ষরসমাসজ্ঞাংশ্চ ছন্দঃসু পরিনিষ্ঠিতান্ ॥

কলামাত্রা বিশেষজ্ঞা * * * ।^{৫১}

৫০। ছন্দগুলির নাম গায়ত্রী, উক্কি, অম্লষ্টুপ, বৃহতী, পঙ্তি, ত্রিষ্টুপ, জগতী, অতিজগতী, শকরী, সাত্তিপূর্বা, অষ্টাত্তী, ধৃতি, অতিধৃতি, কৃতি, প্রকৃতি, আকৃতি, নিকৃতি ও সংকৃতি। সিংহভূগাল তাঁর ‘সুধাকর’-টীকার উল্লেখ করেছেন—

গায়ত্র্যক্সিগমুষ্টুপ্ চ বৃহতী পঙ্তিরেব চ ।

ত্রিষ্টুপ্ চ জগতী-চৈব তথাতিজগতী মতা ।

শকরী সাত্তিপূর্বা স্তাদষ্টাত্তী ততঃ স্মৃতে ।

ধৃতিশ্চাত্তিধৃতিশ্চৈব কৃতিঃ প্রকৃতিরাকৃতিঃ ।

বিকৃতিঃ সংকৃতিশ্চৈব”। ইতি ।

মহাভারতেও উল্লেখ আছে : “শিক্ষাকর বিশেষজ্ঞ” (২৫।১০)। মোটকথা বৈদিকোত্তর গান্ধর্ব গাথা, ঋক, স্তোত্র, স্তোম, সাম, পাণিকা, প্রভৃতি গীতি-রূপের মাধ্যমে আমরা রামায়ণ ও মহাভারতের যুগে প্রচলিত গীতিরূপের ও তার প্রকাশভঙ্গির কিছুটা পরিচয় অবশ্যই পাই, আর ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে একথাও আমরা জানতে পারি যে বর্তমান মার্গপ্রকৃতিসম্পন্ন দেশীগানে ব্যবহৃত রাগাদির স্বররূপ বা তাদের সুরের নক্সার মতো তখনকার গান্ধর্বগানের একটি সুরের নক্সাও (কাঠামো) অবশ্যই ছিল ও তা মানুষের চিত্তকে রঞ্জিত ক’রে আনন্দ দান করতো। রঞ্জনাশক্তিবিশিষ্ট স্বররূপ তথা সুরই তো রাগের রস ও ভাবময় মূর্তি।

রামায়ণে গান্ধর্বগানের প্রসঙ্গে অনেক জায়গায় ‘পাণিবাদকাঃ’, ‘পাণিধ্বনিকা’, ‘পাণিস্বনিনঃ’ প্রভৃতি শব্দের উল্লেখ আছে। গানের সঙ্গে করতালির (হাততালি) প্রচলন বিশেষ ক’রে সূত, মাগধ প্রভৃতি স্তাবক ও ভাটশ্রেণীর গায়কদের ভেতর ছিল। মহাভারতের অমুশাসনপর্বে উল্লেখ পাওয়া যায় গানে বিভিন্ন রকম তালের প্রচলন ছিল ও হাতে তালি দিয়ে তাল রক্ষা করা হ’ত। তাল দেওয়ার রীতি সম্বন্ধে মহাভারতকার বলেছেন,

পাণিতালসতালৈশ্চ শম্যাতালৈঃ সর্মমস্তথা।

সম্প্রহৃষ্টৈঃ প্রনৃত্যান্তিঃ শর্বস্তত্র নিষেব্যাতে ॥^{৫২}

শাক্তদেব বলেছেন নৃত্য, গীত ও বাত এ’ তিনটি ললিতকলা তালের ওপর প্রতিষ্ঠিত : “গীতং বাতং তথা নৃত্যং যতস্তালে প্রতিষ্ঠিতম্”।^{৫৩} গীত বা গানকে পরিমাপ করার জন্ত যে কাল-পরিমাণের ব্যবহার হয় তাকে ‘তাল’ বলে।^{৫৪} লঘু, গুরু, প্লুত, বিলম্বিত, মধ্য, দ্রুত প্রভৃতি ভেদে তালের পরিমাপ বিভিন্ন রকম। শব্দ করা বা না করা (তাল রক্ষা করা বা না-করা) গায়কের ইচ্ছাধীন। মার্গ ও দেশভেদে তাল প্রধান দু’ভাগে বিভক্ত। মার্গতাল আবার নিঃশব্দ (নিঃশব্দক্রিয়া) ও সশব্দ (সশব্দক্রিয়া) ভেদে দু’রকম। নিঃশব্দ তালের নাম ‘কলা’।^{৫৫} নিঃশব্দ-তাল বা কলা আবার, নিজাম, বিক্ষেপ ও প্রবেশক ভেদে চার

৫২। মহাভারত, অমুশাসনপর্ব ২৫।১০

এ’ছাড়া সভাপর্বে (৪।৪) আছে : “গীতবাদিত্রকুণলঃ শম্যাতালবিশারদাঃ” বা “শম্যাতালে কুণলাঃ” (২।৪।৪৬)। দ্রোণপর্বে (৬৯।১১) আছে : “বীণা ন সাধু বাতস্তত্ত শম্যাতালরবৈঃ সহ”।

৫৩। সঙ্গীত-রত্নাকর, তালানুধায় ১।২

৫৪। ‘গীতাদেঃ মিত্রিমাণং বিদধ্যৎ কুর্বন্ কালঃ তাল ইত্যুচ্যতে।’—সিংহভূপাল

৫৫। ‘নিঃশব্দক্রিয়া তু কলাসংজ্ঞায়ৈবোচ্যতে’।—কলিনাথ

রকম। সশব্দ-তাল এবং শম্যা, তাল ও সঙ্গিপাত ভেদে চার রকম।^{৫০} সশব্দ ক্রিয়া বা সশব্দ-তাল ‘পাত’ শব্দের দ্বারা ‘কলা’ নামে পরিচিত।^{৫১} সশব্দ-তাল শম্যা বলতে দক্ষিণহস্তে তালি দেওয়া বোঝায় : “দক্ষিণহস্তেন তালিকোংপাতনং শম্যা”। শম্যা বা দক্ষিণহস্তের তালি আবার লঘু গুরু প্রভৃতি ভেদে বিভিন্ন রকম।

ভরত নাট্যশাস্ত্রে তালের প্রসঙ্গে নিঃশব্দ ও সশব্দ তালের কথা উল্লেখ করেছেন : “দ্বিপ্রকারস্বয়ং তালো নিঃশব্দঃ শব্দবাংস্থথা” (৩১।২২)।^{৫২} শম্যা ও তালের পরিচয় দিতে গিয়ে তিনি বলেছেন, “শম্যা দক্ষিণহস্তঃ স্রাত্তালঃ পাতস্ত্ব বামতঃ” (৩১।৩৮)। সূতরাং মহাভারতকার যে উল্লেখ করেছেন : “পাণিতাল সতালৈশ্চ শম্যাতালৈঃ সর্মৈস্থথা”, তার অর্থ বেশ পরিষ্কৃত। এ’থেকে বোঝা যায়, রামায়ণ ও মহাভারতের যুগে শাস্ত্রীয় বিধি-নিষেধ অল্পধারী গান্ধর্বগানের অমূল্যলন হ’ত ও এখনও সেই ধারা অক্ষুণ্ণ আছে।

মহাভারতে মঙ্গলগীতিরও উল্লেখ আছে। যেমন (ক) “সূতমাগধবন্দীনাং সংস্তুবৈর্গীতমঙ্গলৈঃ” (দ্রোণপর্ব, ৫।৪১), (খ) “মঙ্গলানি চ গীতানি নাট্য গান্ধি পঠন্তি চ” (দ্রোণপর্ব, ৬৯।১১)। ‘মঙ্গলগীতি’ বলতে সাধারণভাবে বুঝি কল্যাণ বা আশীর্বাদবাচক গান। রামায়ণ ও মহাভারতের যুগে সম্ভবত এই অর্থের সার্থকতা নিয়ে মঙ্গলগান গীত হ’ত স্তাবক, ব্রাহ্মণ, বৈতালিক, সূত প্রভৃতিদের কর্তে। শাক্তদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে নিবদ্ধ প্রবন্ধগানের পর্ষায়ে মঙ্গল, ধবলাদি গীতির উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন,

৫৬।

মার্গদেশীগতত্বেন তদ্রাত্তস্ত ক্রিয়া দ্বিধা।
নিঃশব্দা শব্দযুক্তা চ নিঃশব্দা তু কলোচ্যতে ॥
স্ত্রাদ্বাপোহং নিষ্ক্রামো বিক্ষেপশ্চ প্রবেশকঃ।
নিঃশব্দেতি চতুর্ধোক্তা সগন্ধাপি চতুর্বিধা ॥
এবং শম্যা ততস্তালঃ সংনিপাত ইতিরিতা।

—সঙ্গীত-রত্নাকর, তালখণ্ড ৫।৪-৬

৫৭।

স। সশব্দক্রিয়া পাতশব্দেন কলাশব্দেন বোচ্যতে। —সিংহভূপাল
নাট্যশাস্ত্রকার ভরত ‘কলা’ অর্থে বলেছেন মঙ্গ-লয় : “মন্দোহং লয়ন্তং প্রমাণকলা ভবেৎ” (৩১।২)। কলা তিন রকম (‘ত্রিভিধা কলা’) এবং কলা ও কালের প্রমাণে ‘তাল’ সৃষ্টি হয় : “কলাকালপ্রমাণেন তাল ইত্যভিধীয়তে” (৩১।৭)।

৫৮।

তদ্রাবাপোহং নিষ্ক্রামো বিক্ষেপশ্চ প্রবেশকঃ।
চতুর্বিধকল্প ইত্যেব নিঃশব্দঃ কথিতো বৃথৈঃ।
শম্যাতালো প্রবশ্বেতি সঙ্গিপাতস্তথা পরঃ।

—নাট্যশাস্ত্র (কালী সং) ৩১।৩০-৩১

কৈশিক্যাং বোট্টরাগে বা মঙ্গলং মঙ্গলৈঃ পদৈঃ ।

বিলম্বিতলয়ে গেয়ং মঙ্গলছন্দসাখবা ॥৫৯

বেশীর ভাগ সময় শিবের স্তুতির উদ্দেশ্যে এই মঙ্গলগান গাওয়া হ'ত । মহাভারতে সূত, মাগধ ও বন্দীদের মুখে মঙ্গলগান ধ্বনিত হ'ত প্রজাপ্রতিপালক রাজাদের ও বীরশ্রেষ্ঠদের কল্যাণ ও বিজয়গাথা ঘোষণার জন্য । এই গীতমঙ্গল বা মঙ্গলগীতির বিশদ আলোচনা আমরা পরে করব ।

মহাভারতের যুগে গানের সঙ্গে বাতের ও নৃত্যের সমাবেশ থাকত । আবার গান ছাড়াও বাত ও নৃত্য এ'ছটির অল্পশীলন দেখা যায় । বাতযন্ত্র হিসাবে সপ্ততন্ত্রীবীণা, বেণু, মৃদঙ্গ, শঙ্খ, বারবর, আনক, গোমুখ, আডম্বর, পণব, তুরী, ভেরী, পুষ্কর, ঘণ্টা, গজঘণ্টা, বল্লকী, ছপুর্, শিজির, পটাহ, বারিজ, ছন্দুভি, দেবদুন্দুভি প্রভৃতির উল্লেখ পাওয়া যায় । যেমন,

(ক) দেবদুন্দুভয়ো নেহুঃ ননৃত্তৃচাপ্সরোগণাঃ । ৩০

(খ) বীণেয়ং মধুররাবা গান্ধারস্বরমুর্ছিতা । ৩১

(গ) মধুরেণ স গীতেন বীণাশব্দেন চানঘ । ৩২

(ঘ) বেণুবীণামৃদঙ্গানাং মনোজ্ঞানাং চ সর্বশঃ । ৩৩

(ঙ) ভেরীশঙ্খমৃদঙ্গাংস্তে বারবরানকগোমুখান্ । ৩৪

(চ) ভেরীপণবশঙ্খানাং মৃদঙ্গানাং চ নিঃস্বনঃ । ৩৫

(ছ) ভেরীমৃদঙ্গপণবৈঃ শঙ্খবৈণবনিঃস্বনৈঃ । ৩৬

(জ) ততো ভেরীশ্চ শঙ্খাংশ্চ শতশশ্চৈব পুষ্করান্ । ৩৭

৫৯ ।	সঙ্গীত-রত্নাকর ৪।৩০৩	
৬০ ।	মহাভারত, আদিপর্ব	
৬১ ।	" "	১৯১।৫
৬২ ।	" "	২০৭।৩৩
৬৩ ।	" "	২১৪।৯
৬৪ ।	" সৌপ্তিকপর্ব, ৮।৩২	
৬৫ ।	" আরণ্যপর্ব, ১৩২।১৯	
৬৬ ।	" উত্তোগপর্ব, ৭৮।১৬	
৬৭ ।	" "	১৪২।২৭

- (ক) ভেরীমুদঙ্গপটহান্ নাদমুদঙ্গ বারিজান্ ।^{১০}
 (খ) ফ্লাদয়ঙ্গ গজঘটানান্ শঙ্খানান্ * * ।^{১১}
 (গ) সপ্ততন্তনু বিতম্বানান্ যমুপাসন্তি যাজকাঃ ।^{১২}
 (ঘ) মুরজানান্ মহাশঙ্ক * * ।^{১৩}
 (ঙ) বীণাপণববেণুনান্ স্বনশ্চাপি মনোরমঃ ।^{১৪}
 (চ) বীণানান্ বল্লকীনান্ চ হুপুনাগান্ চ শিজিরৈঃ ।^{১৫}

রামায়ণ ও মহাভারতে ‘বাদিত্র’ শব্দের দ্বারা তত, শুধির, আনন্দ বা বিভক্ত ও ঘন এই চার রকম বাস্তবত্বের উল্লেখ করা হয়েছে। বীণা ও বেগু উল্লেখ প্রায় পাশাপাশি পাওয়া যায় : “বেণুবীণামুদঙ্গানাম্”। বীণা ও বেণু পৃথিবীর সর্বাপেক্ষা প্রাচীন বাস্তবত্ব। বেণু ও বংশ একার্থক, কিন্তু পরবর্তীকালে ধাতু প্রভৃতি উপাদানভেদে সমশ্রেণী হিসাবে পরিচিত থাকলেও দু’টির অবয়ব ও গঠনে ক্রমশঃ পার্থক্য দেখা দিয়েছিল। ফুংকার (ফুঁ দিয়ে বাজানোর) বাস্তবত্বগুলির নাম ছিল বাঁশী। গোড়ার দিকে বাঁশের পাব থেকেই বাঁশী (বেণু) তৈরী হ’ত। পরে বেণু বা বাঁশী তৈরী করা ও বাজাবার রীতিতে বৈচিত্র্য দেখা দিল। ছিদ্র-সংখ্যায়ও অনেক সময় বিভিন্নতা সৃষ্টি হ’ল ও তার জন্য একই বেণু বা বাঁশীর আকার বা দীর্ঘতাও ভিন্ন ভিন্ন হয়েছিল। পরে বাঁশের পরিবর্তে ধমির, রক্তচন্দন প্রভৃতি কাঠে এবং লোহা, রূপা, তামা প্রভৃতি ধাতুতে বাঁশী তৈরী হ’তে আরম্ভ হয়। এমন কি হাতির দাঁত ও স্ফটিক প্রভৃতি মূল্যমান উপাদানেও বাঁশী তৈরী হ’তে লাগল। বেণু বা বাঁশীর দীর্ঘতা আট বা নয় অঙ্গুলি থেকে এক হাত বা তার বেশী হ’ত। এখনো প্রায় তাই হয়। মুরলীও বংশীশ্রেণীভুক্ত। শ্রীকৃষ্ণের হাতে বাঁশীর নাম ছিল ‘মুরলী’। তবে মুরলীর ছিদ্রসংখ্যা ও গঠন কিছুটা ভিন্ন রকমের। মুরলীর নীচে (মুখ থেকে তিন অঙ্গুলি) একটি ছিদ্র থাকে, তার নাম ফুংকার-রন্ধ। ঐ ছিদ্রের নীচে প্রায় চার অঙ্গুলি (বা তার বেশী) নীচে ছ’টি ছিদ্র থাকে, তাদের তাররন্ধ বলে। উভয় হস্তের বৃদ্ধাঙ্গুলির

৬৮।	”	ভীষ্মপর্ব,	১৫।১৭
৬৯।	”	দ্রোণপর্ব,	৭৫।৩০
৭০।	”	”	৭৭।১৮
৭১।	”	কর্ণপর্ব,	৪১।১৪
৭২।	”	শান্তিপর্ব,	৪৮।৫
৭৩।	”	অনুশাসনপর্ব,	৬৫।৫১

মাক্ষান্বে টিপ দিয়ে ধরে বাম হাতের তর্জনী, মধ্যমা ও অনামিকা অঙ্গুলি দিয়ে মুরঙ্গীর শিরোভাগের তিনটি ছিদ্রের মুখে ও ডান হাতের তর্জনী, মধ্যমা ও অনামিকায় নীচের তিনটি ছিদ্রের ওপর বাজাবার নিয়ম। এই বাঁশীই ইউরোপীয় ফ্লুটশ্রেণীভুক্ত। কিন্তু বেণু সর্বদাই বাঁশের পাব থেকে তৈরী হয়। বেণু বাঁশী থেকে কিছুটা দীর্ঘ হয়। বেণুর সামনের দিকে ছ'টি ও পেছনের দিকে একটি ছিদ্র থাকে। বৈদিক সাহিত্যে কেন, প্রাগৈতিহাসিক সিদ্ধ-উপত্যকার ধ্বংসস্থল থেকেও বেণু ও বাঁশীর নিদর্শন পাওয়া গেছে।

মহাভারতের যুগে বাঁশ কত রকমের ছিল তা সঠিকভাবে জানা যায় না। রামায়ণে বিপক্ষীবীণার উল্লেখ আছে (‘বিপক্ষীং পরিগৃহ্যনো’—হুম্বরকাণ্ড, ১০।৪০-৪১)। বিপক্ষীতে ন’টি তন্ত্রী (তার) থাকত। মহাভারতে বিপক্ষীবীণার কোন উল্লেখ পাওয়া যায় না, তবে “সপ্ততন্ত্বনু বিতম্বানা” (দ্রোণপর্ব ৭৭।১৮) শ্লোকাংশ থেকে সাতটি তন্ত্বযুক্ত চিত্রাবীণার কথাই বোঝা যায়।^{৭৪} এই চিত্রাবীণাই মধ্যযুগীয় ভারতবর্ষে ‘সেতার’ বাগধ্বন্য-রূপে আত্মপ্রকাশ করেছিল বলে মনে হয়। বেশীর ভাগ প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য মনোবীদদেরও তাই অভিমত।

মহাভারতের আদিপর্বে (১৯।১৫) আছে: “বীণেয়ং মধুরায়াণা গান্ধার-স্বরমুচ্ছিতা”। মহাভারতে বড়জাদি গ্রামের কোন স্পষ্ট উল্লেখ পাওয়া যায় না, অথচ বড়জাদি স্বরসপ্তকের উল্লেখ আছে (আশ্বমেধিকপর্ব ৫৩।৫৩)। আদিপর্বের ‘গান্ধারস্বরমুচ্ছিতা’ শব্দটির অর্থ ছ’রকমভাবে করা যেতে পারে: (১) গান্ধার-স্বরের মুছনা ও (২) গান্ধারগ্রামের স্বর-মুছনা। মহাভারতের পরিশিষ্ট হরিবংশে উল্লেখ আছে: “আগান্ধারগ্রামরাগম্”। ‘আগান্ধার’ বলতে গান্ধারগ্রাম পর্যন্ত; অর্থাৎ গান্ধার-শব্দটি গান্ধারগ্রামেরই স্রোতক বা প্রকাশক। কাজেই ‘গান্ধারস্বরমুচ্ছিতা’ শব্দটির অর্থ উপরিউক্ত দ্বিতীয় প্রকারে অহুমান করা যেতে পারে। প্রকৃতপক্ষে রামায়ণ-মহাভারতের সময়কে গান্ধারবাসিনের স্বর্ণযুগ বলা যায়। তখন বড়জ, মধ্যম ও গান্ধার এ’তিনটি গ্রামের অহুশীলনই অব্যাহত ছিল। কাজেই গান্ধারগ্রামের স্বর-মুছনা বলতে নন্দা, বিশাখা, স্নগ্ধী, চিত্রা, চিত্রাবতী, স্নগ্ধা ও আলাপা মুছনাগুলিকেও বোঝাতে পারে। অথবা যদি গান্ধারস্বরের

৭৪। চিত্রাবীণার বর্ণনা নাট্যশাস্ত্রে পাওয়া যায়,

সপ্ততন্ত্রী ভবেচ্চিত্রা বিপক্ষী নবতন্ত্রিকা।

বিপক্ষী কোণবাছা স্তাৎ চিত্রা চান্দ্রলিবাঙ্গনা।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং.) ২৯।১১৪

মূর্ছনা অর্থ করা যায় তবে নারদীশিক্ষার তথা নারদের মতে গান্ধারের মূর্ছনা হয় অশ্রুক্রান্তা : “অশ্রুক্রান্তা তু গান্ধারে তৃতীয়া মূর্ছনা শ্রুতা” (৩) আর ভরতের মতে হয় উত্তরায়তা : “আত্মা হ্যুত্তরমস্ত্রা শ্রাদ্ রজনী চোত্তরায়তা” (২৮।২৭)। শাক্ দেব কেন, ভরতের পরবর্তী শাস্ত্রী ও শিল্পী সকলেই ভরতের মতকে অনুসরণ করেছেন। সিংহভূপাল অশ্রুক্রান্তার স্বর-সপ্তকের উদাহরণ দিয়েছেন : গৃম্প্ ধ্ নি স রি এবং উত্তরায়তার—ধ্ নি স রি গ ম প। অবশ্য এই স্বর-বিস্তার হ’ল ষড়্জগ্রামের অনুযায়ী। মধ্যমগ্রামের মূর্ছনা-সংস্থান ও তাদের নাম আবার আলাদা। তবে ষড়্জই আদি ও প্রধান গ্রাম : “ষড়্জগ্রামস্ত্রিষুত্তমঃ” বা “ষড়্জঃ প্রধানমাত্ত্বাদ্” (সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৪৬)। বেশীর ভাগ অনুশীলকদের মতে বৈদিক সামগান ষড়্জগ্রামেই প্রধানভাবে গীত হ’ত। টীকাকার মল্লিনাথ উল্লেখ করেছেন গান্ধারগ্রাম নির্দিষ্ট ছিল দেবযোনি গন্ধর্বদের জন্ত ও সাধারণ মনুস্মসমাজে ষড়্জ ও মধ্যমগ্রাম দুটিরই প্রচলন ছিল।^{৭৫}

বাঁগ ও বেগুর পর মহাভারতে মৃদঙ্গ ও পুঙ্কর বাতায়নের প্রসঙ্গ উল্লেখযোগ্য। মৃদঙ্গ আতোত বা আনন্দঘনের শ্রেণীভুক্ত। পরবর্তীকালের ঢোল, ঢোলক, তবল (তল-মৃদঙ্গ), খোল প্রভৃতি আনন্দগোষ্ঠীভুক্ত। মৃদঙ্গের সৃষ্টি সম্বন্ধে বিভিন্ন রকমের পৌরাণিক আখ্যান আছে। যেমন মহাদেব ত্রিপুরাসুরকে বধ করার পর ব্রহ্মা শোণিতাক্ত মৃত্তিকা নিয়ে ও চর্মের আচ্ছাদন দিয়ে যে বাতায়ন তৈরী করেছিলেন তার নামই মৃদঙ্গ। মোটকথা মৃত্তিকা বা মাটি থেকে তৈরী বলেই বাতায়নের নাম মৃদঙ্গ (মৃদ+অঙ্গ) : “মৃৎ মৃন্ময়ং অঙ্গং যন্ত স মৃদঙ্গঃ”। সঙ্গীত-রত্নাবলীকার বলেছেন : “মৃত্তিকানিমিত্তশ্চাপি মৃদঙ্গঃ পরিকীৰ্তিতঃ”। মৃদঙ্গ যে অতীব প্রাচীন আনন্দজাতীয় বাতায়ন তা প্রাগৈতিহাসিক সিদ্ধ-সত্যতা থেকে আরম্ভ ক’রে রামায়ণ, মহাভারত, হরিবংশ, বিভিন্ন পুরাণ ও ক্লাসিক্যাল কাব্যগ্রন্থগুলি থেকে প্রমাণ হয়। খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দীর ভাষ্যকার বিনয়-বিজয়োপাধ্যায় জৈন ভদ্রবাহর ‘কল্পসূত্র’ গ্রন্থের আলোচনা-প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “পণবো মৃৎপটহঃ। মুরজো মর্দলঃ। মৃদঙ্গ মৃন্ময়ঃ স এব”।^{৭৬}

৭৫।

ষড়্জমধ্যমনার্নো গ্রামো গায়ন্তি মানবাঃ।

ন তু গান্ধারনামানং স লভ্যো দেবযোনিভিঃ।

৭৬। Vide (a) Bhadrabāhu : *Kalpasūtra* (Jaina Pustakoddhāra Fund Series, No. 61); (b) *Journal of the Music Academy*, Madras, Vol. LX, p. 41.

শাক্তদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে যুদ্ধ অর্থে (তিনটি) পুঙ্কর বলেছেন,

নিগদন্তি যুদ্ধং তং মর্দলং মুরজং তথা ।

প্রোক্তং যুদ্ধশব্দেন মুনি পুঙ্করত্রয়ম্ ॥^{১১}

মর্দল ও যুদ্ধের নির্মাণপ্রণালী সম্বন্ধেও শাক্তদেব বিস্তৃতভাবে উল্লেখ করেছেন। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত “আতোত্তানাং প্রবক্ষ্যামি” (কাশী সং ৩৩২) ও “পৌঙ্করাণাং প্রবক্ষ্যামি” (৩৩৪) আলোচনা প্রসঙ্গে যুদ্ধ ও পুঙ্কর উভয়ের কথাই উল্লেখ করেছেন। তা ছাড়া উল্লেখযোগ্য যে শাক্তদেব বলেছেন : “প্রোক্তং যুদ্ধশব্দেন মুনি পুঙ্করত্রয়ম্”, অর্থাৎ যুদ্ধ শব্দের দ্বারা মুনি ভরত তিনটি পুঙ্করের কথা বলেছেন, কিন্তু তা থেকে একথা বুঝ না যে যুদ্ধ ও পুঙ্কর অভিন্ন আতোত্ত-বাত্তব্যবিশেষ। ঋষি ভরত উল্লেখ করেছেন স্বাতি জলাশয়ের সলিলধারার গভীর শব্দের অমুকরণ করে নদীকূল থেকে মৃত্তিকা আহরণ করেছিলেন^{১২} এবং তা দিয়ে যুদ্ধ ও পুঙ্কর তৈরী করেন : “গত্বা সৃষ্টং যুদ্ধানাং পুঙ্করানসৃজন্ততঃ” (কাশী সং ৩৩১০)। সেরকম দেবতাদের ছন্দুভির অমুকরণে তিনি আবার মুরজ সৃষ্টি করেন : “দেবানাং ছন্দুভিঃ দৃষ্ট্বা চকার মুরজং ততঃ” (৩৩১১)। ভরত পুঙ্করের গঠনপ্রণালীর পরিচয় দিয়েছেন ৩৩শ অধ্যায়ের ৩৭-৩৯ শ্লোকগুলিতে। তিনটি পুঙ্কর সম, বিষম ও সম-বিষম ভেদে তিন রকম আকৃতিবিশিষ্ট ছিল। মায়ুরী, অর্ধমায়ুরী ও কর্মারবী (কার্মারবী ?) এই তিন রকম মার্জনা তিনটি পুঙ্করে ব্যবহৃত হ’ত। ‘মার্জনা’ অর্থে স্বর-স্থাপনা।

১১। সঙ্গীত-রত্নাকর, বাজাধ্যায় ৬।১০২৪

১২। অনধ্যায়ের কদাচিত্ত্ব স্বাতির্বে হ্রদিনে দিনে।

জলাশয়ঃ জগামাথ সলিলানয়নং প্রতি ॥

* * * *

ধারাভিমহতীভিচ্চ কতু মেকার্ণবং জগং ॥

পতন্তীভিচ্চ ধারাভিবায়ুবেগাজ্জলাশয়ে।

পুঙ্করাণাং কলরবঃ পত্রিনামম্ভবত্তা।

জেষাং ধীরঃ কলং শব্দং নিশমা সহসা মুনিঃ।

আশ্চর্যমিতি সস্ত্রাণ্ডং অবধারিতবান্ ঋষম্ ॥

* * * *

গভীরমধ্বজং হল্যমাজগামাত্রমঃ ততঃ।

গত্বা সৃষ্টং যুদ্ধানাং পুঙ্করানসৃজন্ততঃ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ৩৩৫-১০

ইংরাজীতে একে *tuning process* বলা যেতে পারে। আজকাল তানপুরার (তম্বুরা, তুম্বুরা, তুম্ববীণা বা তুম্বুরবীণা) চারটি তারে যেমন ষড়্জাদি স্বরের স্থাপনা করা হয়, তেমনি খৃষ্টীয় শতাব্দীর প্রথমে তিনটি পুঙ্করে লৌকিক সাতস্বর-স্থাপনের (বাঁধার) নিয়ম ছিল। এ'সম্বন্ধে নাট্যশাস্ত্র আলোচনার সময় আমরা বিশদভাবে আলোচনা করার চেষ্টা করব।

মৃদঙ্গ ও পুঙ্কর উভয়ই যুক্তিকা দিয়ে তৈরী হ'ত।^{১১} কালে খদির, রক্তচন্দন, গাভার, পনস প্রভৃতি কাঠে তৈরী হ'তে থাকে। ঠিক কখন থেকে মৃদঙ্গ যুক্তিকার পরিবর্তে কাঠে তৈরী হ'তে আরম্ভ হয় তা নির্দিষ্টভাবে উল্লেখ করা কঠিন। তবে ভারত (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) ও শাক্তদেবের (খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দী) মাঝামাঝি সময়ে যে এই বিবর্তন দেখা দিয়েছিল একথা মনে করা যেতে পারে। সঙ্গীত-রত্নাকরে আমরা উল্লেখ দেখি : “রক্তচন্দনজ্ঞো যষা খাদিরোহৈতরয়ঃ মতঃ”। মৃদঙ্গ সাধারণত দৈর্ঘ্যে দেড় হাত ও ব্যস্তের নির্মাণোপযোগী কাঠের দল দেড় আঙ্গুল-পরিমিত হয়। মৃদঙ্গের বামমুখ বারো বা তেরো অঙ্গুলি-ব্যাসবিশিষ্ট ও দক্ষিমমুখ বামের চেয়ে এক বা অর্ধ-অঙ্গুলি কম হয়। শাক্তদেবও উল্লেখ করেছেন,

ত্রিংশদঙ্গুলদৈর্ঘ্যশ্চ পিণ্ডে ত্বঙ্গুলসংমিতঃ ॥

এতস্ত বামং বদনং দ্বাদশাঙ্গুলসংমিতম্ ॥

দক্ষিণং তু মিতং সার্থৈরেকাদশভিরঙ্গুলৈঃ ॥^{১২}

পুঙ্কর তিনটি তিন রকমের হ'ত, আর ছুটি ঋজুভাবে (দাঁড় করিয়ে) ও একটি মাটিতে শয়ানভাবে রেখে ছ'হাত বাজানো হ'ত। মৃদঙ্গশ্রেণীর আভ্যন্ত-বাগ্যযন্ত্র পুঙ্করের অস্থলীন শাক্তদেবের সময় থেকেই মনে হয় ধীরে ধীরে লোপ পেতে আরম্ভ হয়, কেননা তিনি উল্লেখ করেছেন : অত্যন্ত অব্যবহার্য হওয়ায় তিনি আর এ'সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে কিছু উল্লেখ করলেন না : “অত্যন্তব্যবহার্যস্থানি-শঙ্কো ন তনোতি তং” (৬।১০২৮)।

নৃত্যের কথা মহাভারতে অনেকবারই উল্লিখিত হয়েছে, কিন্তু তার শ্রেণী, রূপ বা কোন পদ্ধতির কথা আলোচিত হয়নি। অথচ “গায়ত্ৰ্যং বহশো” (আদি ৬।১২৫), “ননৃত্তনর্তকার্ষিকব জগুগীতানি গায়কাঃ” (আদি, ২০৬।৪),

১১। Vide Dr. Raghavan : *Why is the Mridanga so-called* (—The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XXIV, pp. 135-136).

১২। সঙ্গীত-রত্নাকর, বাণাধ্যায় ১০৩১-৩২

“নৃত্যবাদিজগীতৈশ্চ ভাটৈশ্চ বিবিধৈরপি” (সভা, ৫১২৪), নৃত্তগীতং চ হান্ত্রং
 লান্ত্রং চ সর্বশঃ” (সভা, ৮১৩৬), “নৃত্তং গীতং বাতং চ” (আরণ্য, ৪০১৬),
 “নৃত্যামি গায়ামি” (বিরাট, ৯৮) প্রভৃতি। সভাপর্বে “নৃত্যবাদিজগীতৈশ্চ
 ভাটৈশ্চ বিবিধৈরপি, রময়ন্তি মহাত্মানঃ” শ্লোকটিতে ‘বিবিধ ভাব সহ নৃত্যের
 দ্বারা দেবরাজ ইন্দ্রকে আনন্দ দান’ কথাগুলি থেকে বিশেষভাবে বোঝা যায়
 নাট্যশাস্ত্রে যে বিবিধ রস ও ভাবের উল্লেখ আছে সে সকল রামায়ণ ও
 মহাভারতের সমাজে অব্যাহত ছিল। ‘নৃত্তগীতং চ হান্ত্রং লান্ত্রং’—এই হান্ত্র,
 লান্ত্র, কটাক্ষ, অঙ্গহার, মূদ্রার সমাবেশই নৃত্যের রূপ ও মাধুর্যকে পরিফুট করে।
 কাজেই মহাভারতকার নৃত্যের নির্দিষ্ট কোন রূপ, নাম বা ভঙ্গির উল্লেখ না
 করলেও আমরা অনুমান করতে পারি যে খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে ভরত
 যখন খৃষ্টপূর্বাব্দে (আনুমানিক ৬০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ) ব্রহ্মা (ব্রহ্মভরত) ও সদাশিব
 (সদাশিবভরত) রচিত নাট্যগ্রন্থের অনুসরণ করে তাঁর অভিনব নাট্যশাস্ত্রে
 গীত, বাদ্য, নৃত্য ও অভিনয়ের প্রসঙ্গে বিভিন্ন নৃত্যের লক্ষণ, অঙ্গহার, রসবিকল্প,
 ভাবব্যঞ্জনা, অভিনয়ের উপাঙ্গবিধান, হস্তাভিনয়, সংযুত ও অসংযুত হস্ত,
 নৃত্যসমাপ্ত্রয় হস্ত, শরীরভিনয় চারীবিধান, মণ্ডল, গতিপ্রচার প্রভৃতি নিয়ে
 আলোচনা করেছেন, তখন মনে করা যেতে পারে যে রামায়ণ ও মহাভারতের
 যুগে নৃত্য ও অভিনয়ে এসকল উপাদানের ব্যবহার ছিল এবং তখনকার নর্তক,
 নর্তকী ও অভিনেতাদের নৃত্য ও অভিনয়-প্রচেষ্টায় সেগুলি প্রকাশ পেত।

এসকল ছাড়া কাহিনীর প্রসঙ্গে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের কথা মহাভারতের
 বিভিন্ন পর্বে বা অধ্যায়েই পাওয়া যায়। যেমন, বৃহস্পতির পুত্র কচ নৃত্য, গীত ও
 বাদ্য দ্বারা প্রাপ্তযৌবনা দেবদানীর মন হরণ করেছিলেন। দেবদানীও
 নৃত্যপরায়ণা ছিলেন। তিনি নির্জন স্থানে কচের কাছে গান শিক্ষা করতেন,
 গান করতেন ও তাঁর সেবা-শুশ্রূষা করতেন। পাঞ্চালরাজের সভায় নৃত্য ও
 গীতের বিশেষ সমাদর ছিল। খাণ্ডবদাহ-পর্বায়ে দেখা যায় শ্রীকৃষ্ণ ও অর্জুন
 তাঁদের বন্ধু-বান্ধব ও পুরনারীদের নিয়ে যমুনায় জলবিহারের সময় যমুনার
 তীরে খাণ্ডববনে পান-ভোজন, নৃত্য গীত প্রভৃতি করেছিলেন। বনপর্বে অর্জুন
 অমরাবতীতে উপনীত হ’লে গন্ধর্ব, সিদ্ধ ও মহর্ষিগণ তাঁকে সম্বর্ধনা জানালেন।
 তুঙ্গক প্রভৃতি গন্ধর্বরথীরা বীণা প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্র-সহযোগে, গান করতে লাগলেন,
 আর ঘুতাচী, মেনকা, রম্ভা, উর্বশী প্রভৃতি অঙ্গরারা নৃত্য করলেন। অর্জুন
 পাঁচ বছর অমরাবতীতে অতিবাহিত করেছিলেন। ইন্দ্রের আদেশে বিশ্বামহুর পুত্র

চিত্রসেন তাঁকে নৃত্য, গীত ও বাদ্য শিক্ষা দিয়েছিলেন। অজ্ঞাতবাসের সময় অর্জুন বৃহন্নলা এই ছদ্মনাম নিয়ে নপুংসক সাজে বিরাটরাজের কন্যা উত্তরা ও রাজপুত্র-নারীদের নৃত্য, গীত ও বীণাদি বাদ্যযন্ত্র শিক্ষা দিয়েছিলেন। বৃহন্নলাবেশী অর্জুনের প্রসঙ্গে মহাভারতকার বিরাটপর্বে উল্লেখ করেছেন,

স তত্র রাজানমিত্রহাহব্রবীদ্

বৃহন্নলাহং নরদেব নর্তকী ॥৮১

* * * *

নৃত্যামি গায়ামি চ বাদয়াম্যহং

প্রনর্তনে কোশলনৈপুণ্যং মম ।

তদুত্তরায়াঃ পরিধাশ্ব নর্তনে ।

ভবামি দেব্যা নরদেব নর্তকী ॥

বিরাট—

দদামি তে তং হি বরং বৃহন্নলে

স্বতাং হি মে নর্তয় যশ্চ তাদৃশী ॥

* * *

স শিক্ষয়ামাস চ গীতবাদিতং

স্বতাং বিরাটস্ত্র ধনঞ্জয়ঃ প্রভুঃ ।

সখীশ্চ তস্ত্র পরিচারিকা শুভাঃ

প্রেষশ্চ তাসাং স বভূব পাণ্ডবঃ ॥

বৃহন্নলা—

নৃত্যং বা যদি বা গীতং বাদিত্রং বা পৃথগ্বিধম্ ।

তং করিষ্যামি ভদ্রং তে সারথ্যং তু কুতো মম ॥

এ' থেকে বোঝা যায়, মহাভারতের যুগে পুরুষদের মতো নারীদের ও এমন কি অশূর্য্যাম্পত্রা অন্তঃপুরচারিণীদের পক্ষেও সঙ্গীত তথা নৃত্য, গীত ও বাত নিষিদ্ধ ছিল না। তাছাড়া সামন্তরাজা ও সম্রাটদের দরবারে চারুশিল্প ও শিল্পীদের বিশেষ সম্মান ও সমাদর ছিল।

॥ হরিবংশে সঙ্গীত ॥

মহাভারতের পর খিল-হরিবংশে সঙ্গীতের উপাদান বড় কম নেই, বরং মহাভারতের চেয়ে অনেকাংশে বেশী ও সুস্পষ্ট। হরিবংশ-অংশটি মহাভারত রচনার পরে তার অঙ্গীভূত করা হয়, তাই হরিবংশের নাম ‘খিল-হরিবংশ’। ‘খিল’ অর্থে পরিশিষ্ট। মহাভারতের আঠারটি অধ্যায় বা পর্ব ও হরিবংশের তিনটি পর্ব। মহাভারত ও হরিবংশ এ’তুটি মিলেই আসলে মহাভারতের বিরাট কলেবরকে সম্পূর্ণ করেছে। হরিবংশকে অনেকে পুরাণের শ্রেণীভুক্ত বলেন। অন্তত প্রক্বেয় হপ্কিন্স^১ ও ডাঃ উণ্টারনিজ^২ তো বটেই। হরিবংশ সংকলিত হয় প্রায় ২০০ খৃষ্টপূর্বাব্দে। ৭০৫ শকে জিনসেন হরিবংশের অমুখ্যায়ী একটি জৈন-হরিবংশ সংকলন করেন ও তাতে পুরাণের অনেক ঐতিহাসিক তত্ত্ব নিহিত আছে। হরিবংশ তথা হরিবংশপুরাণ সংকলন করেন ব্যাস-উপাধিধারী কোন মনীষী।

হরিবংশে প্রধানভাবে গান্ধর্বগানের বর্ণনা থাকলেও সামগানের প্রসঙ্গও বাদ যায় নি। বিভিন্ন মাঙ্গলিক অমুষ্ঠানে, অভিষেকাদি পুণ্য-রাজকর্মে বাগযজ্ঞের অমুষ্ঠান হ’ত ও সে সকল অমুষ্ঠানে সামগানের আয়োজন থাকত। হরিবংশকার উল্লেখ করেছেন,

গানপ্রভাষং সঙ্করে গন্ধর্বগানমেষতঃ।

অনেবাং চৈব বিপ্রাণাং গানং ব্রহ্ম-প্রভাষিতম্ ॥^৩

এখানে বৈদিক সামগান ও লৌকিক গান্ধর্বগানের কথাই বলা হয়েছে। টীকাকার নীলকণ্ঠ উল্লেখ করেছেন : “গানং প্রভাষতে ব্যুৎপাদ্যতেহেনেনেতি গানপ্রভাষং গান্ধর্বশাস্ত্রং, তথা ব্রহ্মণি বেদে প্রভাষিতং গানং সামাখ্যাম্”। অবশ্য বৈদিক ও লৌকিক সঙ্গীতবিদ্যায় পারদর্শী ব্রহ্মা বা ব্রহ্মভরত কিভাবে বৈদিক সামগানের মতো লৌকিক গান্ধর্বগান সৃষ্টি করেছিলেন সে কথা পূর্বে কিছু আলোচিত

১। “Important is the fact for the mythologists that the *Harivamśa* is more closely in touch with Purāṇic than with epic mythology. It is in fact a Purāṇa, and ‘epic mythology’ may properly exclude it, as it may exclude the Uttara in Rāmāyaṇa, though both are valuable here and there to complement epic material.”—*Epic Mythology* (Strassburg, 1915), p. 2.

২। “... *Harivamśa*, a work which in reality a Purāṇa and also occasionally called ‘*Harivamśa-Purāṇa*’ as part of the *Mahābhārata*.”

৩। হরিবংশ, ভবিষ্যপর্ব ২০।৯

হয়েছে। ভরত গান্ধর্বকে বলেছেন স্বর-তাল-পদবিশিষ্ট গান্ধর্বজ্ঞাতির প্রিয় গান। ভরত উল্লেখ করেছেন,

গান্ধর্বং যন্ময়া প্রোক্তং স্বরতালপদাঙ্কম্ ।

পদং তস্ম ভবেদ্বস্ত্ব স্বরতালানুভাবকম্ ॥^৪

স্বর, তাল ও পদ নিয়েই গান্ধর্বের রূপ ও গঠন সার্থক। গান্ধর্বগানের স্বর লৌকিক ষড়্জাদি সাতটি। তালের সার্থকতা যে গানে, বাজে ও নাট্যে আছে সে কথা ভরত স্পষ্টভাবেই বলেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন যার তাল সম্বন্ধে জ্ঞান নাই তাকে গায়ক বা বাদক বলা যায় না। “যস্ত তালং ন জানাতি ন স গাতা ন বাদকঃ” (৩১।৫৩০)। গান বা গীতে তালের উপযোগিতা আছে : “গীততালবিকল্পনম্” (৩১।৫২৫)। নাট্যেও তাই : “নাট্যে তালে প্রতিষ্ঠিতঃ” (৩১।৫২৬)। তাল কালপ্রমাণ-বিশেষ : “ততঃ কালেন সংযুক্তো ভবেন্নিত্যং প্রমাণতঃ, * * গানং তালেন ধার্যতে” (৩১।৫২৭)। তালের অঙ্গ হ’ল যতি, পানি ও লয় : “অঙ্গভূতা হি তালস্ত যতিপানিলয়াঃ শ্রুতাঃ” (৩১।৫৩০)। কাল বা সময়ের অন্তর অর্থাৎ ব্যবধানের নাম ‘লয়’ : “কলাকালান্তরকৃতং স লয়ো নাম সংজ্ঞিতঃ” (৩১।৫৩৫)। দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত ভেদে লয় তিন রকম : “ত্রয়ো লয়াশ্চ বিজ্ঞেয়া দ্রুতমধ্যবিলম্বিতাঃ” (৩১।৫৩১)। স্বর ও তালের অনুভাবক বা নির্দেশক ‘পদ’ : “পদং তস্ম ভবেদ্বস্ত্ব স্বরতালানুভাবকম্” (৩২।২৫)। ‘বস্ত্ব’ অর্থে শাখা বা অঙ্গ। সুতরাং ‘পদ’ অর্থে স্বর ও তালের (অপরিহার্য) অঙ্গ। গানের (গান্ধর্ব) নিদর্শন দিতে গিয়ে ভরত আরো বলেছেন যে ছন্দ ও প্রমাণযুক্ত হলেই লৌল্যমিত স্বরসন্দর্ভকে ‘গান’ বলা হয়, আর কেবল স্ততিমূলক গানের নাম ‘সংকীর্তন’।^৫

এখন ‘পদ’ কাকে বলে। ভরত বলেছেন অক্ষরযুক্ত যে কোন-কিছু পদ নামে অভিহিত হয় : “যৎকিঞ্চিদক্ষরকৃতং তৎসর্বং পদসংজ্ঞিতম্” (৩২।২৬)। অবশ্য

৪। (ক) নাট্যশাস্ত্র (কাশী সংস্করণ) ৩২।২৫

(খ) নাট্যশাস্ত্রের (কাশী সং) ২৮শ অধ্যায়ে গান্ধর্বের প্রসঙ্গে ভরত ছ’বার উল্লেখ করেছেন (১) ‘গান্ধর্বমিতি বিজ্ঞেয়ং স্বরতালপদাঙ্কম্’ (২৮।৮) ও (২) ‘গান্ধর্বং ত্রিবিধং বিশ্ভাং স্বরতালপদাঙ্কম্’ (২৮।১২)।

৫।

ছন্দঃপ্রমাণসংযুক্তং দিব্যানাং গানমিতি।

শ্রুতাজ্ঞায়েণ তৎকার্যং কর্ম সংকীর্তনাদপি।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৩২।১১৩

স্বায়ং পদ ও অক্ষর আলাদাভাবে উল্লেখ করা হয়েছে পাঠ বা গানের বেলায়ঃ “পাদাক্ষরসমাসজ্ঞাংচ্ছন্দঃস্থ পরিনিষ্ঠিতান্, কলামাত্রাবিশেষজ্ঞান্” (উত্তরকাণ্ড ১৪১৩)। নিবন্ধ ও অনিবন্ধ ভেদে পদ আবার দু’রকম।^৬ নিবন্ধ পদ সতাল ও অতাল ভেদে দু’রকম তা আগেই উল্লিখিত হয়েছে। নিবন্ধ পদে নানা ছন্দ ও যতি থাকে, যতি ও পাদ স্বচ্ছন্দ ও সাবলীল হয় এবং অক্ষর নিয়ত বা সমব্যবধানযুক্ত হয়, আর অনিবন্ধ পদেও তাল, লয় ও অক্ষরের সমাবেশ থাকে।^৭ মোটকথা গান্ধর্বগানে স্বর, তাল ও পদ থাকেই। বৈদিক সামগানের বেলায়ও তাই।

শিক্ষায় নারদ গান্ধর্বের অর্থ করেছেন বেশ অভিনবভাবে। তিনি বলেছেন,

গেতি গেষং বিদুঃ প্রাজ্ঞা ধেতি কারুপ্রবাদনম্।

বেতি বাদ্যস্ত সংজ্ঞেয়ং গান্ধর্বস্ত বিরোচনমিতি।

গ-শব্দে গান, ধ+ব-শব্দ দুটিতে কারু অর্থাৎ বেণু বা বংশের বাদ্য। স্মৃতরাং কণ্ঠসঙ্গীত ও বেণুস্বরের সমবেত মূর্তিই গান্ধর্ব। ভট্টশোভাকরের টীকায় নারদের শ্লোকটির অর্থ আরো পরিস্ফুট। তিনি উল্লেখ করেছেন : “গন্ধর্বোভ্য আগতং গান্ধর্বং তস্তাক্ষরোপলক্ষিতার্থপ্রতিপাদনেন বিরোচনং বিশেষতো রোচনমুদ্দীপনং ভবতি। গ শব্দেন গানং লক্ষ্যতে, ধকারেণ বকারেণ বৈণিকস্ত প্রবাদনং, চাতুর্যেণ হস্তাঙ্গুলিধারণং প্রবাদনপদেন কথিতে বকারেণ বাদনং লক্ষিতম্।”^৮ অক্ষর অনুযায়ী গান্ধর্ব শব্দের সার্থকতা দেখানো হয়েছে। ‘ধ’-শব্দে স্তনিপুণভাবে হাতের-আঙ্গুল দিয়ে বেণু ধারণ ও ব-শব্দে বাজানো। এখানে গান্ধর্ব বা গান্ধর্বগানের সঙ্গে বাদ্য হিসাবে বেণু বা বংশকে সম্পর্কিত করা হয়েছে। তবে বৈদিক সামগানে বেণুর সহযোগ থাকলেও বীণার সমাবেশই বেশীর ভাগ সময় থাকত। শিক্ষায় নারদ “যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ” শ্লোকাংশ দিয়েও তা স্পষ্ট করে বুঝিয়েছেন। তিনি বলেছেন সামগানে ব্যবহৃত প্রথম স্বরই বেণুর মধ্যম স্বর। এখানে ‘বেণু’ শব্দে অবশ্য লৌকিক গান বা গান্ধর্ব। বৈদিক গান বোঝাবার প্রয়োজন হ’লে অবশ্যই তিনি ‘বীণা’ শব্দ ব্যবহার করতেন। আর তারি জন্য বেণুর সঙ্গে লৌকিক গান্ধর্বের ও বীণার

৬। নিবন্ধকথানিবন্ধক সংপদং দ্বিবিধং শ্রুতম্। ৩২।২৬

৭। নাট্যশাস্ত্র (কাঙ্গী) ৩২।২৭-৩০

৮। শিক্ষাসংগ্রহঃ (কাঙ্গী), পৃঃ ৪১০

সঙ্গে বৈদিক সামগানের সম্পর্ক এত বেশী। বিশেষভাবে অমূল্যলন ক'রে দেখলে এই অর্থই ঠিক।

এখন হরিবংশকারের “গানপ্রভাষং সঙ্ক্রে” প্রভৃতি (ভবিষ্যপর্ব ২০।৯) শ্লোকটি থেকে বোঝা যায় যে রামায়ণ ও মহাভারতের মতো হরিবংশের সমাজেও লৌকিক ও বৈদিক—গান্ধর্ব ও সাম এই উভয়বিধ গানের অমূল্যলন অব্যাহত ছিল। তবে বৈদিক সামগানের চেয়ে গান্ধর্বের বা মার্গ-সঙ্গীতেরই অমূল্যলন বেশী হ'ত। সামগান যাগযজ্ঞের অমূল্যলনেই সীমাবদ্ধ ছিল।

হরিবংশের বিষ্ণুপর্বে বিষ্ণু-নারায়ণের স্বরূপ বোঝাবার জন্ত বলা হয়েছে সবন, হবন, হব্য, হোতা, পাত্র, পবিত্র বেদী, দীক্ষা, চরু, স্রব, স্রক, সোম, প্রোক্ষণ, অধ্বযু, সামগ, ঋত্বিক, সদন বা যজ্ঞশালা, যুপ, সমিৎ, কুশ, চমস। এ' সমস্তের মূল বিষ্ণু, বিষ্ণুই সকলের তথা যজ্ঞ ও যজ্ঞফলের কারণ।* যজ্ঞে ব্রাহ্মণ বা ঋত্বিকরা পবমান-সাম গান করছেন দেখা যায়। যেমন,

গায়ন্তি বিপ্রাঃ পবমানসংজ্ঞঃ

সমাগতাঃ পর্বাণি চাপ্যাদারম্।^{১০}

পর্ব শব্দে যজ্ঞ। পবমানস্তোত্র। পবমানসোমের উদ্দেশ্যে এই পবমানস্তোত্র বৈদিক প্রথমাদি স্বরযোগে গীত হ'ত। পবমানস্তোত্র যজ্ঞবেদীর পাশে গান করা হ'ত। ঋত্বিকরা বেদীর পাশে বসে এই স্তোত্র গানের উপযোগী ক'রে তালে ও লয়ে গান করতেন। মহাবেদীর বাইরেও স্তোত্র গান করার বিধি ছিল। সেই স্তোত্রের নাম বহিষ্পবমানস্তোত্র। এ' সম্বন্ধে অবশ্য পূর্বানুবৃত্তিতে উল্লেখ করা হয়েছে। এ'ছাড়া বিষ্ণুপর্বের ১০৯।৬ ৭, ভবিষ্যপর্বের ২৪।১১ প্রভৃতিতে সামগানের উল্লেখ আছে।^{১১} তখনকার ব্রাহ্মণ ও সামিক সামগ-সমাজ যে বেদের

৯। সবনং হবনং চৈব হব্যং হোতারমেব চ।

পাত্রাণি চ পবিত্রাণি বেদীং দীক্ষাং চরুং স্রবম্।

স্রক্সোমং স্পর্শমুসলং প্রোক্ষণং দক্ষিণায়নম্।

অধ্বযুঃ সামগং বিপ্রং সদন্তং সদনং সরঃ।

যুপং সমিৎকুশং দর্বাং চমসোলুখলানি চ।

প্রাণং শং যজ্ঞভূমিকং হোতারং চরনঞ্চ যৎ।

—হরিবংশ, বিষ্ণুপর্ব, ৪১।৫-৭

১০। বিষ্ণুপর্ব ৯৬।৩০

১১। তখনকার সময়ে ব্রাহ্মণেরা যে বৈদিক শাস্ত্রে ও গানে বিশেষ অভিজ্ঞ ছিলেন হরিবংশের ভবিষ্যপর্বে ব্রহ্মার সন্তা-বর্ণনায় ৬৭।১৯-২৪ শ্লোকগুলি থেকে তা বোঝা যায়।

ক্রিয়াকাণ্ড বিষয়ে বিশেষ অভিজ্ঞ ছিলেন তা বেশ বোঝা যায়। হরিবংশে বিষ্ণু-উপাসনার প্রাধান্য থাকলেও শৈবমতেরও যথেষ্ট প্রচলন ছিল। যেমন সামগ ব্রাহ্মণেরা সামগানের মাধ্যমে হরি তথা বিষ্ণু-নারায়ণ বা কৃষ্ণ-বাহুদেবের স্তব-স্ততি ও উপাসনা করলেও বিদ্যাদর, নৃত্যশীলা দেবদাসী ও অম্বরাদেব শংকরের স্তুতিগান করতে দেখা যায় :

(ক) উদগীয়মানং বিপ্রৈশ্চ সামভিঃ সামগৈর্হরিম্ ।^{১২}

(খ) নৃত্যন্তি নৃত্যকুশলা গায়ন্তি স্ চ কল্পকাঃ ।

বিদ্যাদরাস্তথাগুত্র স্তবস্তঃ শংকরং শিবম্ ॥^{১৩}

কপালাদি ব্রহ্মগীতি তথা ব্রহ্মপদগীতিও শংকর বা শিবস্তুতিগানের সঙ্গে সম্পর্কিত ছিল। রামায়ণ ও মহাভারতের সময়ে এ' সকল গীতির অল্পশীলন ছিলই। ভারতের সময়েও (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) এদের প্রচলন ছিল তা আগেই আলোচনা করেছি। হরি, নারায়ণ বা কৃষ্ণ-বাহুদেবের উপাসনাপদ্ধতি সাধারণত অভিজাত মহলেই প্রচলিত ছিল। শিবকে (বেদের রুদ্র নয়, কিন্তু শিব-পশুপতি) পৌরাণিকী দৃষ্টিতে অনার্য দেবতা-রূপে গণ্য করা হয়। তিনি ছিলেন নাকি অনার্যগোষ্ঠিরই অধিপতি। তাই ভূত, প্রেত, দানব দৈত্য প্রভৃতি সংস্কৃতিবিহীন সম্প্রদায় ছিল তাঁর সহচারী। অথচ ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরত-রচিত ব্রহ্মগীতি শংকরস্তুতি-রূপেই নিবেদিত হ'ত।^{১৪} পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে কল্লিনাথ উল্লেখ করেছেন : “প্রাক্পূর্বং শংকরস্তুতৌ শংকরস্তুতিং বিষয়ীকৃত্য ব্রহ্মপ্রোক্তপদৈঃ, ব্রহ্মণা চতুর্মুখেন প্রোক্তৈঃ প্রথিতৈঃ পদৈঃ ‘তং ভবললাট’ ইত্যাদিভির্ধোজয়িত্বা সম্যগন্যনানতিরেকেণোক্তা গীতাশ্চৈদমুঃ ষাড়্জ্যাদয়ো জাতয়ো * * ভবতি।” খৃষ্টীয় শতাব্দীর ক্রবাগানে যেমন জাতিরাগ-গুলির ব্যবহার ছিল, সপ্ত-কপাল ও কঙ্কলাদি পদগান তথা ব্রহ্মগীতির সঙ্গেও শুদ্ধ জাতিরাগ অথবা শুদ্ধ ও বিকৃত আঠারো জাতিরাগের সহযোগ ছিল। আর ছিল বৈদিক সামগানের অম্বরকরণে নিবদ্ধ প্রবন্ধ গান হিসাবে সৃষ্ট বা উদ্ভাবিত ঝক্, গাথা, সাম, পানিকা প্রভৃতি পদগীতির প্রচলন। সিংহভূপাল

১২। হরিবংশ, ভবিষ্যপর্ব ১১৫।৫

১৩। “ “ ৮৬।১৪

১৪। (ক) ব্রহ্মপ্রোক্তপদৈঃ সম্যকপ্রোক্তাঃ শংকরস্তুতৌ ।

(খ) ইতি সপ্ত-কপালাদি গায়ন্তি ব্রহ্মোদিতৈঃ পদৈঃ ।

শংকরস্তুতিমূলক কপালাদি ব্রহ্মগীতিকে জাতি-প্রস্তারের (জাতিরাগ-গান-প্রস্তার) অন্তর্ভুক্ত করেছেন : “ইতি ব্রহ্মপ্রোক্তৈর্জাতিপ্রস্তারে কথিতৈঃ পদৈর্দ্রষ্টব্যৈঃ স্বরৈশ্চ সপ্ত কপালানি গায়ন কল্যাণং ভজতে”। মঙ্গলময় শিবস্তুতি কল্যাণই দান করে। তাই হরিবংশে বিদ্যাদর ও অপ্সরারা কল্যাণ কামনায় শংকরের স্তুতিগান করতেন দেখা যায় : “স্তুবন্তঃ শংকরং শিবম্”। সামগর্য্য হরির স্তুতিগানে ঋকাদি সামেরই গান করেছিলেন মনে হয়। বিদ্যাদরদের শংকরের স্তবগানে ঋক্, গাথা,^{১৫} পাণিকা প্রভৃতির সঙ্গে বেদসম্বত জাতিরাগেরও (“বেদসংমিতা বেদসদৃশা জাতয়ঃ”) সম্পর্ক ছিল। গান্ধর্বগানের পূজারী গান্ধর্বশ্রেণীভুক্ত বিদ্যাদর, কিম্বর, যক্ষ, অপ্সরা প্রভৃতিদের পক্ষে জাতিরাগের ব্যবহার করাই সম্ভব ও সে হিসাবে শংকরের উদ্দেশ্যে স্তোত্র, স্তুতি বা পদগানের সঙ্গে আর্ধ-অনার্যের প্রশ্ন অবাস্তব বলে মনে হয়। তাছাড়া হরিবংশকার গান্ধর্ব অর্থে গানকে ও নৃত্যকে দেবাদিদেব মহাদেবের পূজার উদ্দেশ্যে নিবেদিত বলেছেন : “পূজার্থং দেবদেবস্ত গান্ধর্বং নৃত্যমেব চ” (বিষ্ণুপর্ব ৬৮।৫২)।

নৃত্য, গীত ও বাজের সমবেত রূপ যে সঙ্গীত হরিবংশকার তারও পরিচয় দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন,

(১) নটানাং নৃত্যগেয়ানি^{১৬}বাণানি চ সমস্ততঃ ।^{১৭}

(২) মধুরৈর্বাণগীতৈশ্চ নৃত্যৈশ্চাপিনদগতৈঃ ।^{১৮}

(৩) নারদস্ত বচঃ শ্রুত্বা দেবসঙ্গীতযোনিমঃ ।^{১৯}

গান্ধর্বশ্রেষ্ঠ নারদকে দেবতাদের আরাধ্য গান্ধর্বসঙ্গীতের কারণ বলা হয়েছে। মোটকথা ‘সঙ্গীত’ শব্দটির অল্পপ্রবেশ রামায়ণ মহাভারতের মতো হরিবংশ পুরাণেও (খৃষ্টপূর্ব ২০০) পাওয়া যায়।

হরিবংশে সঙ্গীতের উপকরণ হিসাবে হল্লীসকন্যতা, ছালিক্যগান, উগ্রসেন ও

১৫। ‘গাথা’-গানের প্রচলনও হরিবংশে পাওয়া যায়। যেমন (১) “স্তম্ভ যজ্ঞে পুরা গীত্বা গাথাঃ ক্রীতৈর্ভহবিভিঃ” (১।১৯।৬২) ; (২) “যন্ত্র যজ্ঞে জগৌ গাথাং গন্ধর্বো নারদস্তথা” (১।৩০।১৯) ; (৩) “গীয়মানাহ গাথাহ দেবসংস্তুবনাদিহু” (১।৪৭।৪৬) ; (৪) “গাথা অপ্যত্র গায়ন্তি যে পুরাণবিদো জনাঃ” প্রভৃতি। ঋক্ ও সাম প্রভৃতি গানেরও প্রচলন ছিল : “ঋচন্ত সঞ্চয়ঃ পূর্বঃ সামগানানং চ ভারত” (৩।২৪।১১) ।

১৬। হরিবংশ, হরিবংশপর্ব ৫৫।১৯

১৭। ” ভবিষ্যপর্ব ২৭।১৩

১৮। ” বিষ্ণুপর্ব ২৪।৭৫

যাদবদের জলক্ৰীড়া, ভদ্রনটের সহায়তায় যাদবদের রামায়ণ-অভিনয়াদি বিশেষ উল্লেখযোগ্য। সংস্কৃত-সাহিত্যে প্রাচীনকাল থেকে প্রচলিত অসংখ্য রকমের ক্রীড়ার উল্লেখ আছে ও তাদের সংখ্যা প্রায় ছিয়াত্তরটি। বিভিন্ন বেদ থেকে আরম্ভ করে, ব্রাহ্মণ, শ্রুত, রামায়ণ, মহাভারত, হরিবংশ, বিভিন্ন পুরাণ, শ্রীমদ্ভাগবত, নিরুক্ত, নীতিমঞ্জরী, গর্গসংহিতা, পাণিনীশ্রুত, পাতঞ্জলমহাভাষ্য, অর্থশাস্ত্র, কাশিকা, তত্ত্ববোধিনী, দশকুমারচরিত, বাসবদত্তা, মালবিকাগ্নিমিত্র, শকুন্তলা নাটক, পঞ্চতন্ত্র, কুমারসম্ভব, অমরকোষ, নৈষধচরিত, শিশুপালবধ, কিরাতাজুর্নয়, কাদম্বরী, পুরুষার্থচিন্তামাণ, নির্ঘণিসন্ধু, ভোজপ্রবন্ধ, চতুরঙ্গদীপিকা, মানসোল্লাস প্রভৃতি গ্রন্থে ভিন্ন ভিন্ন রকমের ক্রীড়ার উল্লেখ আছে। হরিবংশ-পুরাণে এ ধরনের কয়েকটি কৌতুক-ক্রীড়ার ও উৎসবের উল্লেখ আছে ও তাদের মধ্যে সঙ্গীতের ও নাটকের সমাবেশ দেখা যায়। সঙ্গীত সম্পর্কিত প্রাচীন ভারতের কয়েকটি ক্রীড়ার নাম যেমন জলক্ৰীড়া, রাসক্ৰীড়া, ছালিক্যক্রীড়া, নৃত্যক্রীড়া, নাট্যক্রীড়া, বংশনৃত্য, ইন্দ্রক্জোৎসব, দেবযাত্রাদি মহোৎসব, হোলিকামহোৎসব, বসন্তোৎসব প্রভৃতি। হরিবংশপুরাণের বিষ্ণুপর্বে (৮৮।২৫-২৭) ও ব্রহ্মবৈবর্তপুরাণে (৪অ° ২৮।১৩৩-১৩২) জলক্ৰীড়ার বর্ণনা আছে। তাছাড়া কিরাতাজুর্নয় (২ম সর্গ), শিশুপালবধ (৮ম সর্গ) প্রভৃতি নাট্যসাহিত্যেও এর উল্লেখ আছে। (২) রাসক্রীড়ায় নৃত্যগীতের সমারোহ ছিল। পণ্ডিত শাস্ত্রী ফার্কি * রাসক্রীড়া সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : “* * বাত্যাদিনা হস্তমিতিকার্ষদগুণেন বাঘাতপুরঃসরং মণ্ডলাকারং নৃত্যস্তো গায়ন্তি।” শ্রীমদ্ভাগবতে (১০।২৯।৪৫) আছে : “নৃত্যঃ পুলিনমাবিশ্ব গোপীভির্হিমবালুকম্, রেমে তন্তরলানন্দকুমুদামোদবায়ুনা।” (৩) ছালিক্যক্রীড়ার উল্লেখ হরিবংশে (বিষ্ণুপর্ব ৮৯।৬৬-৬৭) আছে। ছালিক্য নৃত্যবিশেষ। স্বীগণপরিবৃত হ’য়ে নৃত্যের সঙ্গে এই ক্রীড়া প্রচলিত ছিল। এ’ সম্বন্ধে পরে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করব। (৪) নৃত্যক্রীড়ায়ও নৃত্য ও বাতের সমাবেশ থাকে। শ্রীমদ্ভাগবতে (১০।১৮।৯-১১) আছে।

রামকৃষ্ণদায়ো গোপা ননৃত্যুর্ঘৃষুর্জুগুঃ।

কৃষ্ণা নৃত্যতঃ কেচিচ্ছৃগুঃ কেচিদবাদয়ন।

বেণু-পাণিতলৈঃ শৃঙ্গৈঃ প্রশশংস্বরথাপরে ।

গোপজাতিপ্রতিচ্ছন্নদেহা গোপালরূপিণঃ ॥

ইডিরে কৃষ্ণরামো চানটা ইব নটান্ নৃপ ।

গর্গসংহিতায় (২৭° ১২।৩৭-৩৮) শ্রীরাগ, হিন্দোল প্রভৃতির উল্লেখ আছে ।

গর্গসংহিতা খৃষ্টীয় অষ্টে লিখিত, স্মতরাং অভিজাত দেশী-রাগের উল্লেখ তাতে থাকা সম্ভব । নৃত্যক্রোড়ার প্রসঙ্গে গর্গসংহিতার উল্লেখ আছে,

শ্রীরাগং চাপি হিন্দোলং রাগমেবং পৃথক্ পৃথক্ ।

অষ্টতালস্তিভিগ্রামৈঃ স্বরৈঃ সপ্তভিরগ্রতঃ ॥

নৃত্যনার্ণাবিধৈরম্যৈর্হাবভাবসমম্বিতৈঃ ।

তোষয়ন্ত্যো হরিং রাধাং কটাক্ষৈর্জগোগোপিকাঃ ।

এখানে উল্লেখযোগ্য যে সংহিতাকার শ্রীরাগ ও হিন্দোলে সাত স্বর ও তিন গ্রামের উল্লেখ করেছেন । কিন্তু খৃষ্টীয় অষ্টের গোড়ার দিকে ষড়্জ 'ও মধ্যম গ্রাম দু'টিরই প্রচলন ছিল, গান্ধারগ্রাম ছিল না । রাগ-রূপে নজ্জার বৈচিত্র্য থাকা অসম্ভব নয় । স্মতরাং সংহিতাকারের বর্ণনায় রূপকের বা অতিশয়োক্তির ছোঁয়াচ থাকলেও ক্রীড়ার নিদর্শন বস্তুটুকু প্রকাশ পেয়েছে তা থেকে আমরা বুঝি যে প্রাচীন সমাজে খেলা ও কৌতুকের সঙ্গে সঙ্গীতের মিতালী চিরদিনই ছিল ।

এরপর (৫) হল্লীলকক্রোড়া । হরিবংশে এর বিস্তৃত বর্ণনা আছে । পূর্বোক্ত নাট্যক্রোড়া সম্বন্ধে গর্গসংহিতায় (২।২৫।২২-২৩) আরো বর্ণিত হয়েছে : “নৃত্যন্তঃ কৃষ্ণপুরতঃ শ্রীকৃষ্ণ ইব মৈথিল, রাধাবেষধরা গোপাঃ শতচন্দ্রাননপ্রভাঃ” । নৃত্যক্রোড়া সম্বন্ধে স্কন্দপুরাণে কৌমুদী-মহোৎসবে বর্ণিত হয়েছে : “গায়ন্ত গায়কশ্চৈব নৃত্যন্ত নটনর্তকাঃ” । শোনা যায় (৬) বংশনৃত্য নরমেধযজ্ঞে অহুষ্ঠিত হত । শুক্লযজুর্বৈদসংহিতায় (৩০।২১) আছে : “অগ্নয়ে পীবানং পৃথিব্যৈর্পাঠসর্পিণং বায়বে চাণ্ডালমন্তরিকায় বংশনতিনম্” । ভাস্করকর মহীধর উল্লেখ করেছেন : “অন্তরিকায় বংশনতিনম্ বংশেন নর্তনশীলম্ । তথা ব্রাহ্মণাদীনাম্ পর্যগ্রিকরণানন্তরমিদং ব্রহ্মণে ইদং ক্ষত্রিয়েত্যেবং সর্বেষাং যথা স্বস্বদেবতৌদ্দেশেন ত্যাগঃ । ততঃ সর্বাণ ব্রাহ্মণাদীন্ যুপেভ্যো বিমুচ্যোৎ-সৃজতি” (৭) ইন্দ্রধ্বজোৎসবের বিবরণ বিষ্ণুধর্মোত্তরে আছে । এই উৎসব ভিন্ন আকারে এখনো বর্তমান আছে । বিষ্ণুধর্মোত্তরকার উল্লেখ করেছেন : “নটনর্তকসংকীর্ণং তথা পূজিতদৈবতম্ । * * * উৎসবঃ চ তদা কার্যং জলভীর-

গীতৈর্মহং।”২০ সঙ্গীত-দামোদরে (৩য় স্তবকে) ইন্দ্রোথান-উৎসবের উল্লেখ আছে। মানসী (মালিনী তথা মালশ্রী?) রাগ কখন গান করা হবে তার নির্দেশ দিতে গিয়ে দামোদরকার শুভঙ্কর উল্লেখ করেছেন,

ইন্দ্রোথানাং সমারভ্য যাবৎ দুর্গামহোৎসবং।

গেয়া তাবদ্বুধৈর্নিত্যং মালসী (?) সা মনোহরা ॥

(৮) দেবযাত্রামহোৎসব সম্বন্ধে ব্রহ্মপুরাণে বর্ণনা আছে। গর্গসংহিতায়ও (৪।১২।১৫-১৯) এর বিবরণ আছে। যেমন: “রক্তহস্তাঃ পীতবস্ত্রাঃ কুঞ্জ-নৃপুরমেখলাঃ, গায়ন্ত্যো হোলিকাগীতির্গালীভির্হাস্তসন্ধিভিঃ” প্রভৃতি। এটিও হোলির মতো একটি আবিরোৎসব—নৃত্য ও গীতে পরিপূর্ণ। এছাড়া হোলি এবং বসন্তোৎসবে নৃত্য গীত ও বাগের সমারোহে থাকত ও এখনো আছে। ভবিষ্যপুরাণে হোলি-উৎসবের অপরূপ বর্ণনা আছে: “* * ততঃ কিলকিলাশকৈস্তালশকৈর্মনোরমৈঃ, তমগ্নিঃ ত্রিঃপরিক্রম্য গায়ন্ত চ হসন্ত চ”। বসন্তোৎসব মাঘমাসে শুক্ল-পঞ্চমীতে অমুক্তিত হয়। এটিতে আদিরস শৃঙ্গারের বিকাশ থাকে। এই উৎসবে বিশেষভাবে বসন্তরাগ গীত হয়। সঙ্গীত-দামোদরকার শুভঙ্কর বসন্তরাগের সময় নির্দেশ-প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন,

শ্রীপঞ্চমাং সমারভ্য যাবৎ শ্রাচ্ছয়নং হরেঃ।

তাবদ্ বসন্তরাগস্ত গানমুক্তং মনীষীভিঃ ॥

এ’সকল ক্রীড়া ও মহোৎসব বিভিন্ন সময়ের সাহিত্যে উল্লিখিত থাকলেও হরিবংশে উল্লিখিত জলক্রীড়া, হল্লীসকনৃত্য, ছালিক্যগান, রামায়ণ-অভিনয় প্রভৃতির প্রসঙ্গে সেগুলি একসঙ্গে এখানে উল্লিখিত হ’ল ভারতবর্ষীয় সমাজে ক্রীড়া-কৌতুকের মাধ্যমে সঙ্গীত তথা নৃত্য, গীত, বাগের কিভাবে অমুশীলন ছিল দেখাবার জন্য। সামান্যভাবে “গায়ন্ত গায়কটৈব নৃত্যন্ত নটনর্তকাঃ” শব্দগুলি সঙ্গীতের নির্দিষ্ট বা বিস্তৃত রূপ ও বিকাশের পরিচয় না দিলেও তদানীন্তন সমাজে প্রচলিত শিল্পদৃষ্টি ও অমুশীলনের কথা আমাদের জানিয়ে দেয়। তাই নগ্ন বলে মনে হলেও ঐতিহাসিক উপাদান হিসাবে তাদের মূল্য মোটেই কম নয়।

২০। পণ্ডিত অনন্তগাত্রী এই ইন্দ্রজ্যোৎসবের পরিচয় দিতে গিয়ে বলেছেন: “ইন্দ্রকোতু-সংজ্ঞকমিহ দেবতাকং মহাস্তং ধ্বজমুখাপা তত্ত পূজনং বিধায় নটনর্তকাদিত্যনেকধেয়নং বিধায় পঞ্চমে দিবসে রাজা চতুরঙ্গবলযুতো হস্তিভিঃসং নদীতীরে নীড়া তং তত্ত প্রবাহয়েৎ। তদা জলে পৌরা জানপলা অনেকপ্রকারিকাং ক্রীড়াং কৃৎস জলতীরে মহাস্তমৎসবং কুর্ব্বতি।” —Vide *Sarasvati Bhavan Studies*, Vol. X, 1928, p. 93.

হরিবংশকার বলেছেন ছালিক্যগান ছিল যাদবদের অতীব প্রিয়। বিষ্ণুপর্বের ৮৮—৮৯ অধ্যায় দু'টিতে উল্লেখ আছে : মহারাজ উগ্রসেনে বসুদেবকে রাজ্যভার দিয়ে শ্রীকৃষ্ণ ও যাদবগণের সঙ্গে সমুদ্রযাত্রা করেন। রেবতী, সত্যভামা প্রভৃতি ছাড়া ষোলশো রমণী শ্রীকৃষ্ণের সঙ্গে ছিলেন এবং অগ্ন্যগ্নি যাদবগণ তাঁদের পত্নী-গণকেও সঙ্গে নিয়েছিলেন। অম্বরী প্রভৃতি নর্তকীরাও সঙ্গে ছিল। তীর্থে জলক্ৰীড়ার অবসরে বিভিন্ন নৃত্য-গীতের আয়োজন হয়েছিল। অম্বরারী জল-দহরৈর তালে তালে করতালি দিয়ে নৃত্য করছিল। তাদের মনোমুগ্ধকর বেশভূষায় সকলেই আনন্দিত হয়েছিলেন। বলদেব রেবতীর সঙ্গে আনন্দে করতালি দিয়ে নৃত্য করছিলেন। সত্যভামাও নৃত্য-গীতে যোগ দিয়েছিলেন। অর্জুন সমুদ্রযাত্রার জন্ত সেখানে উপস্থিত হ'য়ে স্বভ্রাতার সঙ্গে নৃত্য-গীতে প্রবৃত্ত হয়েছিলেন। নারদও সেই আনন্দোৎসবের মধ্যে ছিলেন। রাত্রে শ্রীকৃষ্ণ সমবেত সকলকে ছালিক্যগীত গান করার জন্ত আদেশ করেছিলেন।^{১১} সঙ্গে ছিল মৃদঙ্গাদি বাণ। অম্বরারী নৃত্য-গীত-বাণে যোগদান করেছিল। আশ্চর্য-নৃত্য হবার পর নর্তকী রম্ভা নৃত্য-নৈপুণ্যে সমাগত সকলকে মুগ্ধ করেছিল।

২১। (ক) উগ্রসেনো নরপতির্বহুদেবশ্চ ভারত।

নিষ্কিন্তো নগরাধ্যক্ষো শেযাঃ সৰ্বে বিনির্গতাঃ ॥৫॥

* * * *

চিক্রীড় সাগরজলে রেবত্যা সহিতো বলঃ ॥

ষোড়শস্রীসহস্রাণি জলে জলজলোচনঃ ॥

রময়ামাস গোবিলো বিশ্বরূপেণ সৰ্বদৃক্ ॥১২-১৩॥

* * * *

গীতনৃত্যবিধিজ্ঞানাং ভাসাং স্ত্রীণাং জনৈশ্চ ॥১৪॥

* * * *

দর্শয়ধ্বং গুণান্ সর্বান্ নৃত্যগীতৈরহঃ ৮ ॥

তথাভিনয়যোগেণ বাস্তবৈশ্বৈ বিবিধৈশ্চ ৮ ॥১২॥

* * * *

হেলাভির্হাস্তভাবৈশ্চ জহটৈর্ভ্রমমনাংসি তাঃ ॥

কটাকৈরিজিতৈর্হাস্তৈঃ কেলিরোবৈঃ প্রসাদিতৈঃ ॥১৭-১৮॥

* * * *

আক্ৰীড়গরুড়চ্ছন্দাশ্চিহ্নাঃ কনকরীতিভিঃ ॥

ক্ৰৌঞ্চচ্ছন্দাঃ শুকচ্ছন্দা গজচ্ছন্দাশ্চাধিপাঃ ॥১৯॥

—বিষ্ণুপর্ব ৮৮।৫-৮১

অভিনয়ের যে অহুষ্ঠান হয় তাতে চারুদর্শনা ও বিশালনেত্রা উর্বশী, মিশ্রকেশী, জিলোস্তমা, মেনকা প্রভৃতি যোগদান করেছিল। নারদ বীণাযোগে ছ'টি গ্রামরাগ আলাপ করেছিলেন ও সে গ্রামরাগদের মূর্ছনা-মাধুর্যে শ্রীকৃষ্ণ ও সকলে বিমোহিত হয়েছিলেন। শ্রীকৃষ্ণ নিজে হল্লীসকনৃত্য করেছিলেন। টীকাকার নীলকণ্ঠ বলেছেন : “বল্লীসকমিতি পাঠে তদাখ্যাবাত্তবিশেষম্”, অর্থাৎ হল্লীসকের জায়গায় বল্লীসক পাঠ গ্রহণ করলে অর্থ হয় যে, শ্রীকৃষ্ণ সপ্তমুরের অমুযায়ী সপ্ততারযুক্ত বল্লীসক-বাত্ত বাজিয়েছিলেন ও তাঁর সঙ্গে বেণুতে সহযোগিতা করেছিলেন অর্জুন।

(খ) তাং রেবতীং চাপ্যথ বাপি রামং সর্বা নমস্কৃত্য বরাদ্বযষ্টাঃ ।

বাত্তামুঙ্গপং ননুতু হুগাত্ৰাঃ সমস্ততোহহা জগিরে চ সম্যক্ ॥৫॥

* * * *

সহস্ততালং ললিতং সলীলং বরাদ্বনা মঙ্গলসম্ভৃত্যঙ্গ্যঃ ॥

সকর্ষণাধোকজনন্দনানি সংকীর্তয়ন্তোহথ চ মঙ্গলানি ॥৬॥

* * * *

গীতানি তদেবমনোহারিণি স্বরোপপল্লাস্তথ গায়মানাঃ ॥৭॥

* * * *

আজ্ঞাপয়ামাস ততঃ স তত্ত্বাং নিশিগ্রহস্তৌ ভগবানুপেন্দ্রঃ ।

হালিক্যাগেয়ং বহুসন্নিধানং যদেব গাঙ্কর্বমুদাহরন্তি ॥

জগ্রাহ বীণামথ নারদস্ত যড়গ্রামরাগাদিসমামিযুক্তাং ।

হল্লীসকং তু স্বয়মেব কৃষ্ণঃ সবংশঘোষং নরদেব পার্থঃ ॥

মুদঙ্গবাত্তানপরাংশ্চ বাত্মানু স্বরাসরাস্তা জগৃহঃ প্রতীতাঃ ।

আসারিতান্তে চ ততঃ প্রতীতা রন্তোষিতা সান্ডিনরার্থতজ্জজ্ঞা ॥৮-৯॥

তা বাহুদেবেংপ্যমুরক্তচিত্তাঃ স্বগীতন্ত্যাভিনরৈরুদারৈঃ ॥ ১২ ॥ প্রভৃতি

* * * *

হালিক্যাগাঙ্কর্বমুদারকীর্তির্মেনে কিলৈকং দিবসং সহস্রম্ ।

চতুষ্টুগানাং নৃপ রেবতোহথ ততঃ প্রবৃত্তা চ কুমারজাতিঃ ॥১৮॥

গাঙ্কর্বজাতিক্ত তথাপরাপি দীপাদযথা দীপশতানি রাজন্ ॥১৯॥

* * * *

শকাং ন হালিক্যমতে তপোজিঃ স্থানে বিধাস্তথ মুর্ছনাম্ ।

যড়গ্রামরাগেণ ন তত্র কার্ণং তন্ত্ৰৈকদেশাঘরবেন রাজন্ ॥২১-২২॥

* * * *

হালিক্যাগাঙ্কর্বগুণোদয়েষু যে দেবগাঙ্কর্বমহর্ষিসজ্জাঃ ।

নিঠাং প্রয়াস্তীত্যবগচ্ছ বুদ্ধা হালিক্যামেবং মধুহৃদনেন ॥২৩॥

ছালিক্যগীতি গান্ধর্ব বা গান্ধর্বগান-শ্রেণীভুক্ত ছিল : “ছালিক্যগেয়ং বহুসম্মিধানং যদেব গান্ধর্বমুদাহরন্তি”। ‘গেয়’ বলতে বিভিন্ন লক্ষণযুক্ত গান। পূর্বে বিভিন্ন প্রাচীন ভারতীয় ক্রীড়ার প্রসঙ্গে ছালিক্যের কথা আমরা উল্লেখ করেছি। ছালিক্য ছিল তখনকার নিবন্ধগান : “গীতবিশেষমিদং গন্ধর্বেষু প্রসিদ্ধতমম্”। অনেক স্ত্রী-পুরুষ মিলে একসঙ্গে নৃত্য ও বাত্মাদির সহযোগে এই গান করত। ছালিক্যগানযুক্ত খেলার নামও ছিল ছালিক্যক্রীড়া। বিশেষ ক’রে ছালিক্যগানে ছ’টি গ্রামরাগের ও বিভিন্ন তালের সমাবেশ থাকত। এ’গান অনেকটা এখানকার রাগমালার মতো ছিল। বিভিন্ন ধাতু ও মাতুর তথা রাগের (গ্রামরাগের) সমাবেশ থাকত। ‘ধাতু’ অর্থে গীতের অবয়ব ও ‘মাতু’ বলতে রাগাদি : “গীতশ্রবয়বো ধাতু রাগাদির্মাতৃকচ্যতে”। এই ধাতু বা উদ্গ্রাহ-ধ্রুবাদি অবয়ব ও মাতু বা রাগের সহযোগেই গানকে রঞ্জকগুণবিশিষ্ট করে : “গীতং রঞ্জকং ধাতুমাতুসহিতমিতি”। ‘গীতপ্রকাশ’ (১৬শ শতাব্দী) গ্রন্থে গীত বা গানের জ্ঞান স্বরকে ধাতু ও গানের কথা বা সাহিত্যকে মাতু বলা হয়েছে। বিচিত্র রাগ ও তালের সমাবেশ নিয়ে নিবন্ধ ছালিক্যগান অভিনব রূপে ও ভঙ্গিতে বিকাশ লাভ ক’রে শ্রোতাদের চিত্তকে বিমুক্ত করত। অনেকের মতে খৃষ্টপূর্বযুগের ছালিক্যগানই খৃষ্টীয় শতাব্দীতে (মাঝামাঝি সময়ে) ‘রূপক’ নামে আত্মপ্রকাশ করেছে। রাগসংখ্যায় ছালিক্য ও রূপকের মধ্যে কিছুটা পার্থক্য থাকলেও বিচিত্র মাতু (রাগ), ধাতু (কলি বা গানের অবয়ব), তাল, লয় প্রভৃতির বিচিত্রতার সঙ্গে উভয়ের মধ্যে আবার মিল আছে। শাক্তদেব সঙ্গীত-রত্নাকারের চতুর্থ প্রবন্ধাধ্যায়ে রূপকের নিদর্শন দিয়েছেন। তিনি দোষহীন ব্যক্ত, স্বরক্ত, স্নগ্ধ, বিকৃষ্ট, মধুর, পূর্ণ, প্রসন্ন, স্নকুমার প্রভৃতি দশগুণযুক্ত^{২২} অভিনব ও উত্তম রূপকগীতি বা রূপক-প্রবন্ধের পরিচয়-প্রসঙ্গে বলেছেন,

গুণান্বিতং দোষহীনং নবং রূপকমুত্তমম্।

রাগেণ ধাতুমাতুভ্যাং তথা তাললয়োড়বৈঃ ॥^{২৩}

কল্লিনাথ বলেছেন : “নূতনরাগাদিনির্মিতত্বারূপকং নবং ভবতীত্যর্থঃ”। নূতন নূতন বা ভিন্ন ভিন্ন রাগের শুধু কেন, তাল, ছন্দ, লয়, গ্রহ, রস, ভাব, অলংকার প্রভৃতির সমাবেশ থাকাটাই রূপকগানের বৈশিষ্ট্য। রূপকের মাতু (রাগ), ধাতু

২২। এই দশটি গুণের পরিচয় আগে দেওয়া হয়েছে।

২৩। সঙ্গীত-রত্নাকর ৪।৩৬১

(অংশ), তাল, লয় প্রভৃতির নতুন নতুন রূপ-পরিগ্রহ করার কথা উল্লেখ ক’রে শাঙ্গদেব বলেছেন,

নূতনৈ রূপকং নৃত্তং রাগঃ স্থায়ান্তরৈর্নবঃ ।

ধাতু রাগাংশভেদেন মাতোক্ত নবতা ভবেৎ ॥

প্রতিপাত্তবিশেষেণ রসালংকারভেদতঃ ।

লয়গ্রহবিশেষেণ তালানাং নবতা মতা ॥

শাঙ্গদেব জাতি, তাল, লয় প্রত্যেকটির সম্বন্ধেই ‘নবতা মতা’ বা ‘নবতাং ব্রজেৎ’ শব্দগুলি ব্যবহার করেছেন ।

আলাপ-পর্ধায়ে আর একটি রূপকের আমরা উল্লেখ পাই । এই রূপকালোপেও (রূপকালপ্তি) ভিন্ন ভিন্ন পদ পৃথকভাবে গান করার রীতি আছে । কল্লিনাথ এর পরিচয়ে বলেছেন : “অপত্নাসেদ্বিরম্যৈকাকারেণ প্রবৃত্ত আলাপঃ । স এব অপত্নাসেযু বিরম্য প্রবৃত্ত রূপকমিতি” । পণ্ডিত পার্শ্বদেবও তাঁর সঙ্গীতসময়াসরে রূপকের সূত্র পরিচয় দিয়েছেন ।^{২৪} শাঙ্গদেব উল্লেখ করেছেন মতঙ্গাদি সঙ্গীত-শাস্ত্রীদের মতে ‘রূপক’ ভাষা, বিভাষা ও অন্তরভাষা রাগগুলির সঙ্গেই সম্পর্কিত, কাজেই কল্লিনাথ অতুমান করেন গ্রামরাগে বা রাগাঙ্গে রূপকের ব্যবহার হয় না । হরিবংশপুরাণে উল্লিখিত ছালিক্যাগানে গ্রামরাগেরই ব্যবহার ছিল, তাই ছালিক্যের পরবর্তী বিকাশ মোটেই আলাপ-পর্ধায়ের রূপক তথা রূপকালপ্তি নয়, তা বিচিত্র ধাতু, মাতু (রাগ) ও তালের সমাবেশযুক্ত প্রবন্ধজাতীয় রূপকগান, যার উল্লেখ শাঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরের ৪র্থ অধ্যায়ে (৩৬১ শ্লোক) করেছেন ।

ছালিক্যাগানে রাগমালায় আকারে ব্যবহৃত ছ’টি গ্রামরাগ (‘ষড়্গ্রামরাগাদি-সমাধিযুক্তাম্’) সম্বন্ধে টীকাকার নীলকণ্ঠ বলেছেন : “ষট্গ্রামাঃ স্থানানি যেষাং রাগাণাং তৈৰ্ভঃ সমাধিঃ চিহ্নৈক্যাগ্রাং তদ্যজ্ঞাং তাম্ । তে চ মধ্যশুদ্ধভিন্নগৌড়-মিশ্রগীতরূপাঃ” । অর্থাৎ নীলকণ্ঠ মধ্যা, শুদ্ধা, ভিন্না, গৌড়ী, মিশ্রা ও গীতরূপা ভেদে ছ’রকম গ্রামরাগের কথা উল্লেখ করেছেন । বৃহদেীকাকার মতঙ্গ (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দী) ও শাঙ্গদেব বিস্তৃতভাবে গীতির আশ্রয় গ্রামরাগগুলির উল্লেখ করেছেন, কিন্তু নীলকণ্ঠ যে ছ’টি সংখ্যা বা মধ্যা, মিশ্রাদি গীতির নামোল্লেখ করেছেন তাদের বর্ণনায় মিল পাওয়া যায় না । শাঙ্গদেব পাঁচটি গীতির আশ্রয়ভূত পাঁচটি গ্রামরাগের কথা বলেছেন : “পঞ্চা গ্রামরাগাঃ স্যুঃ পঞ্চগীতিসমাশ্রয়াং” (২২) । কল্লিনাথ উল্লেখ করেছেন : “তত্রাদৌ গ্রামরাগাঃ পঞ্চবিধগীতভেদাশ্রয়ণেন

পঞ্চাশ ভিত্ত”। সেই পাঁচটি গীতি হ’ল শুদ্ধা, ভিন্না, গোড়ী, বেসরা ও সাধারণী। মতঙ্গ সাতটি গীতির নাম করেছেন, যেমন শুদ্ধা, ভিন্না, গোড়ীকা, রাগগীতি, সাধারণী, ভাষা ও বিভাষা। সুতরাং মতঙ্গের মতে সাতটি গীতির আশ্রয়ে গ্রামরাগ সাতটি। এই গীতিগুলির নামের সার্থকতাও দেখানো হয়েছে, যেমন রাগের আশ্রয়ভূত গীতির নাম রাগগীতি, বেগ বা শীঘ্রযুক্ত স্বরসম্পন্ন গীতির নাম বেসরা প্রভৃতি। ভারত নাট্যশাস্ত্রে চারটি মাত্র গীতির নাম করেছেন, যেমন মাগধী, অধমাগধী, সম্ভাবিতা ও পৃথল। এই গীতিগুলি দেশী তথা দেশসম্ভবা হ’লেও ধ্রুপদগানে প্রযুক্ত হ’ত। তাই ধ্রুপদকেও অনেকে দেশীগান বলেন। কিন্তু মনে রাখা উচিত যে ধ্রুপদ জাতিরাগ ও গ্রামরাগের ব্যবহার হ’ত, সুতরাং তারা দেশীগান নয়—গান্ধর্বই।

ভরতের মতে চারটি গীতির আশ্রয়ভূত বারটি গ্রামরাগ হওয়া উচিত, কিন্তু ৩২শ অধ্যায়ে (কাশী-সংস্করণ) তিনি “মুখ্যত মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জং প্রথমুখে স্মৃতঃ” (৩২।৪৫৩-৪৫৪) প্রভৃতি শ্লোকে পাঁচটি গ্রামরাগের নামোল্লেখ করেছেন।^{২৫} রাগনামেও শিক্ষাকার নারদের সঙ্গে তাদের মিল আছে। এখানে উল্লেখযোগ্য যে মতঙ্গ, যাপ্তিক, শাহুল প্রভৃতি যে অর্থে গীতি-শব্দ ব্যবহার করেছেন, নাট্যশাস্ত্রে গীতির সার্থকতা তাঁদের থেকে একটু ভিন্ন—যদিও মতঙ্গ রাগলক্ষণাধ্যায়ে উল্লেখ করেছেন : “প্রথমা মাগধী জ্ঞেয়া * * ইতি ভারতমতে”।^{২৬} কল্লিনাথ সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকায় (২।১৬-৭) এদের পার্থক্যের কথা উল্লেখ ক’রে বলেছেন : “নহু পূর্বোক্তাভ্যো মাগধ্যাদিগীতিভ্যোহধুনোক্তানাং শুদ্ধাদিগীতানাং কো ভেদ ইতি চেৎ ; উচ্যতে। মাগধ্যাদয়ঃ প্রাধাণেন পদতালান্বিতাঃ, শুদ্ধাদয়স্ত প্রাধাণেন স্বরান্বিতা * *”। অর্থাৎ দুর্গাশক্তি যে শুদ্ধাদি পাঁচটি গীতির কথা বলেছেন, ভারত-কর্তৃক উল্লিখিত মাগধী-আদি গীতির সঙ্গে তাদের পার্থক্য হ’ল : মাগধী প্রভৃতি চারটি গীতিতে পদ ও তালের প্রাধান্য থাকে, কিন্তু শুদ্ধাদি পাঁচটি গীতিতে স্বরেরই প্রাধান্য।

কিন্তু হরিবংশে যে ছ’টি গ্রামরাগের উল্লেখ আছে তারা বেশ প্রাচীন। শিক্ষাকার নারদের মতেও গ্রামরাগ আসলে ছ’টি, কেননা কৈশিক-গ্রামরাগটি শাস্ত্রী কল্পপ পরবর্তীকালে (নারদীশিক্ষার আগে তো বটেই) সৃষ্টি করেছেন। তবে কৈশিকরাগ যে বেশ প্রাচীন রামায়ণ-মহাভারতে উল্লেখই তা^১

২৫। সম্ভবত শিক্ষাকার নারদের মতো সাতটি গ্রামরাগই ভারত স্বীকার করতেন।

২৬। বৃহদ্দেশী (ত্রিবাঞ্ছম সংস্করণ), পৃঃ ৮২

প্রমাণ করে। খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীতে কাঞ্চিরাঙ্গ মহেন্দ্রবর্মণ-কর্তৃক উৎকীর্ণ পাদুকটাইরাজ্যের অন্তর্গত কুডিমিয়ামালাই-প্রস্তরলিপিতেও সাতটি গ্রামরাগের উল্লেখ আছে। সাতটি গ্রামরাগের নাম ষাড়ব, পঞ্চম, মধ্যমগ্রাম, ষড়্জগ্রাম, সাধারিত, কৈশিকমধ্যম ও কৈশিক। নারদীশিক্ষায় উল্লিখিত রাগনামের সঙ্গে এদের মিল আছে। নারদ উল্লেখ করেছেন : “* * ষাড়বং বিছাং” (৩৫), “* * পঞ্চমমীদৃশং বিছাং” (৩৬), “* * মধ্যমগ্রামমুচ্যতে” (৩৭), “* * ষড়্জগ্রামং তু নির্দিশেং” (৩৮), “* * তং তু সাধারিতং (৩৯), “তন্মাং কৈশিকমধ্যমঃ” (৩১০), “কণ্ঠপং কৈশিকং প্রাহ মধ্যমগ্রামসম্ভবম্” (৩১১)। তৃতীয় কণ্ডিকার ৫ম থেকে ১১শ শ্লোকগুলিতে নারদ সাতটি প্রাচীন গ্রামরাগের নামোল্লেখ করেছেন। হরিবংশে উল্লিখিত ছ’টি গ্রামরাগের গঠন ও প্রকাশভঙ্গি সম্ভবত নারদীশিক্ষায় বর্ণিত গ্রামরাগগুলির মতো ছিল। টাকাকার নীলকণ্ঠ-কর্তৃক গ্রামরাগ অমুখ্যায়ী শুদ্ধা, ভিন্না, গোড়ী, মিশ্রা ও গীতির উল্লেখ মনে হয় ঠিক নয়, কেননা এগুলি অনেক পরবর্তীকালের তথ্য খৃষ্টীয় শতাব্দীর।

হরিবংশে উল্লিখিত ছালিক্যগানের ক্রমবিকশিত ছ’টি গ্রামরাগ যদি নারদীশিক্ষায় বর্ণিত ষাড়ব, পঞ্চম, মধ্যমগ্রাম, ষড়্জগ্রাম, সাধারিত, কৈশিকমধ্যম ও কৈশিক হয়^{২৭} তো তাদের গঠন বা স্বরূপ কি ধরনের ছিল তার কিছুটা অসুস্থান করা অসম্ভব নয়। নারদীশিক্ষাকার এদের মোটামুটি স্বরমূর্তির পরিচয় দিয়েছেন^{২৮} সেই রূপগুলি প্রাচীনকালে প্রচলিত ছিল ও তাদের অমুসরণ করেই যে নারদ তাঁর শিক্ষায় উল্লেখ করেছেন একথা অসুস্থান করলে অসমীচীন হবে না। মল্ল, মধ্য ও

২৭। (ক) অধ্যাপক শ্রীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন : “* * which seem to correspond to the grāmarāgas given in the *Nāradiyā-Sikṣā* the text of which should therefore, be considered as earlier than the seventh century”.—*Rāgas and Rāginis* (1948), p. 15.

(খ) প্রজ্ঞানানন্দ : *Some Musical Features in Nāradi-Sikṣā and Nāṭya-śāstra* (Vide the Souvenir of Entally Cultural Conference, 9th Annual Session, 1956, pp. 7-8).

২৮। (ক) ঋষভোক্তিঃ ষড়্জ্জতো ধৈবতসহিতশ্চ পঞ্চমো যত্র।

নিপতন্তি মধ্যমরাগে তন্নিবাদং ষাড়বং বিদ্যাং।

(খ) যদি পঞ্চমো বিরমতো গাঙ্কারচান্দ্ররসরো ভবতি।

ঋষভো নিবাদসহিতস্তং পঞ্চমমীদৃশং বিদ্যাং।

(গ) গাঙ্কারতাপিপত্যেন নিবাদস্ত গতাগতেঃ।

ধৈবতস্ত চ দৌর্বল্যান্ মধ্যমগ্রামমুচ্যতে।

তার এই তিন স্থানে লীলায়িত ক'রে ছালিক্যগানে গ্রামরাগগুলির বিকাশ-সাধন করা হ'ত। বিচিত্র রাগ, তাল, মুহূর্না, লয় প্রভৃতি উপাদানসম্বিত ছালিক্যগান শুনে যদুবংশের অভিজ্ঞ ও সাধারণ সকল ব্যক্তিই চমৎকৃত ও স্তম্ভ হয়েছিলেন : “সমাধিযুক্তান্”। ভৈরৱা পরে এই গান শিক্ষাও করেছিলেন গন্ধর্বদের কাছ থেকে ও তাঁরাই নাকি ভারতে এ'গান প্রচার করেন।

হল্লীসক একপ্রকার নৃত্য। স্ত্রী ও পুরুষ উভয়ে মিলে এই নৃত্যের রূপ দান করত। অভিনবগুপ্ত মণ্ডলীকৃত নৃত্যকে হল্লীসক বলেছেন : “মণ্ডলেন তু যৎ নৃত্যং হল্লীসকমিতি শ্রুতম্”। নীলকণ্ঠ বলেছেন : “হল্লীসকং বহুভিঃ স্ত্রীভিঃ সহ নৃত্যম্”। পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে প্রাচীন ভারতে ক্রীড়া হিসাবে একে হল্লীসক্রীড়া বলা হ'ত। হরিবংশে এই নৃত্য সম্বন্ধে উল্লেখ আছে,

তাস্ত পঙ্কজীকৃতঃ সর্বাঃ রময়ন্তি মনোরমম্।

গায়ন্ত্যঃ কৃষ্ণচরিতং দ্বন্দ্বয়ো গোপকণ্যকাঃ।

কৃষ্ণলীলামুক্যরিণ্য কৃষ্ণপ্রণিহিতেক্ষণাঃ ॥২৬

পণ্ডিত অনন্ত শাস্ত্রী ফার্ক এলে রাসক্রীড়াবিশেষ বলেছেন : “রাসক্রীড়াবিশেষ এব”। রাসক্রীড়া বা রাসনৃত্যে ও হল্লীসকক্রীড়া বা হল্লীসকনৃত্যে পার্থক্য হ'ল রাসনৃত্যে এক একজন বালক বা পুরুষের পর এক একজন বালিকা বা প্রাপ্তবয়স্ক নারী থাকতেন, কিন্তু হল্লীসকে একজন বালক বা পুরুষ মাঝখানে ও তাকে মণ্ডলাকারে ঘিরে নারীরা নৃত্য, গীত ও বাণ্য করতেন।^{২৬}

(ঘ) ইবৎস্পৃষ্টো নিবাদন্ত গাঙ্কারশ্চাধিকো ভবেৎ।

ধৈবতঃ কল্পিতো যত্র ষড়্গ্রামং তু নির্দিবেৎ।

(ঙ) অন্তরঃ স্বরসংযুক্তা কাকলির্দ্ব্য দৃশ্যতে।

তং তু সাধারণিতঃ বিদ্যাৎ পঞ্চমহং তু কৈশিকম্।

(চ) কৈশিকং ভাবয়িত্বা তু স্বরৈঃ সর্বৈঃ সমন্ততঃ।

যস্মাৎ তু মধ্যমে ত্রাস্তস্মাৎ কৈশিকমধ্যমঃ।

(ছ) কাকলির্দৃশ্যতে যত্র প্রোদ্যন্তং পঞ্চমস্ত তু।

কণ্ঠগঃ কৈশিকং প্রাহ মধ্যমগ্রামসম্ভবম্।

ভট্টশোভাকার টীকাতে এদের রূপ আরো সুস্পষ্ট করেছেন।

২৯। হরিবংশ, বিষ্ণুপর্ব ২০।২৫-২৬

৩০। রাসক্রীড়ায়াং কস্তাকামন্তরা বালকস্তমন্তরা চ কস্তকা। অত্র চ মধ্য এক এব বালকজিষ্ঠতি, তম্ভিত্তো মণ্ডলাকারঃ বিধায় গায়ন্তো নৃত্যন্তো বালিকাঃ পরিশ্রমন্তি।—Vide *Sarasvati Bhavan Studies*, Vol. X, p. 80.

নীলকণ্ঠ উল্লেখ করেছেন ‘হল্লীসক’ শব্দের জায়গায় যদি ‘বল্লীসক’ পড়া যায় তো তার অর্থ হয় সাতটি তারযুক্ত বাতায়নবিশেষ : “বল্লীসকমিতি পাঠে তদাখ্যবাত্ত-বিশেষম্। বল্লীসকমিতি পাঠে নিষাদর্ষভাদিশিষ্টস্বরযুতং বল্লীসকং বাত্তবিশেষম্”। ‘বল্লীসক’ সাতটি তন্ত্রী বা তারযুক্ত হ’লে সেটি নাট্যশাস্ত্রে বা বোধজ্ঞাতকে উল্লিখিত সাত তারযুক্ত চিত্রাবীণা ও বর্তমানের সেতারের মতো বাতায়ন ছিল মনে করা যায়। বল্লীসক শব্দ গ্রহণ করলে “বল্লীসকং তু স্বয়মেব কৃষ্ণং, সবংশঘোষণং নরদেব পার্শ্ব” শ্লোকাংশের অর্থ হয় কৃষ্ণ সাততারযুক্ত কোন বাতায়ন বা বীণা ও অর্জুন বংশ বা বেণু আর অপরের মৃদঙ্গ বাজিয়েছিলেন (‘মৃদঙ্গবাত্তানপরাংশ্চ বাত্তান্’)। মনে হয় নৃত্য হিসাবে ‘হল্লীসক’ পাঠ গ্রহণ করাই সমীচীন, কেননা হল্লীস বা হল্লীসক একটি প্রসিদ্ধ নৃত্যবিশেষ।

হরিবংশকার উল্লেখ করেছেন : “আসারিতাস্তে চ ততঃ প্রতীতা”। টীকাকার নীলকণ্ঠ ‘আসারিত’ অর্থে অভিনয়ের অঙ্গ হিসাবে নৃত্যক্রিয়াবিধি বলেছেন। আসারিতক্রিয়ায় প্রথম নর্তকীপ্রবেশ, তারপর অভিনয়-প্রদর্শন, পরে তাল ও ছন্দের অনুযায়ী অঙ্গহার-প্রয়োগ ও পরিশেষে দেবতা চিত্ররূপে নৃত্য প্রদর্শন বোঝায়।^{৩১} এঁ’চারটি ক্রিয়া অভিসার-অনুষ্ঠানে প্রয়োগ করা হ’ত। ভারত নাট্যশাস্ত্রে আসারিত-নৃত্যক্রিয়া সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

কৃষ্ণা কুতপবিচ্যাসং যথাবদ্বিজসত্তমাঃ ॥

আসারিতঃ প্রয়োগস্ত ততঃ কার্ধঃ প্রযোজ্যভিঃ ।

তত্র চোপোহনং কৃষ্ণা তন্ত্রীভাণ্ডসমধিতম্ ॥

কার্ধঃ প্রবেশো নর্তক্যা ভাণ্ডবাত্তসমধিতঃ ।

বিগুচ্ছকরণায়াং তু জাত্যাং বাত্য়ং প্রযোজয়েৎ ॥

গীত্যা বাত্য়ানুসপিণ্যা ততশ্চারীং প্রযোজয়েৎ ।

বৈশাখস্তালকেনেহ সর্বরেচকচারিণী ॥

পুষ্পাঞ্জলিধরা ভূত্বা প্রবিশেদ্রঙ্গমগুপম্ ।

পুষ্পাঞ্জলিং বিম্বজ্যাথ রঙ্গপীঠং পরীত্য চ ॥

প্রণম্য দেবতাভ্যস্ত ততোহভিনয়মাচরেৎ ।

তত্রাভিনয়েগীতং শ্রাৎ তত্র বাত্য়ং ন যোজয়েৎ ॥

৩১। “আসারিতান্ ইতি। ভারতো মুনিষ্ঠতুর্বিধমাসারিতঃ নৃত্যবিধাবুপদিদেশেতি। প্রথমঃ নর্তকীপ্রবেশঃ, ততশ্চাসারিতার্থাভিনয়ঃ নাট্যং, ততস্তালানুগতান্ধরং, ততো দেবতাচিত্ররূপেণ নৃত্যম্। এবং চতুর্থপাতিসারেবুক্রম্। এবমেব নর্তকীপ্রবেশো ভারতশাস্ত্রমতঃ।” —নীলকণ্ঠ

অঙ্গহারপ্রয়োগে তু ভাণ্ডবাণ্ডং প্রযোজয়েৎ ।

সমং রক্তং বিভক্তং চ শ্রুটিং শুদ্ধপ্রহারজম্ ॥^{৩২}

কুতপ-বিজ্ঞাসের পর নর্তকী (বা নর্তক) আসারিতনৃত্যের অস্থান করত । ‘কুতপ’ অর্থে আসন বা আসর বিছানো বা চার রকম বাণ্ডযন্ত্রবিশেষ । পূর্বেই আলোচিত হয়েছে যে ভরত নিজেই ‘কুতপ’ শব্দের অর্থ দু’ তিন রকমভাবে করেছেন । যেমন : (১) ‘কুতপমিতি চতুর্বিধাতোভাণ্ডাণি’। (২) ‘চতুর্বিধাতোভাণ্ডং কুতপম্’, (৩) ‘কুতপঃ সংক্ষেপ-গায়নবাদকসমূহঃ’ প্রভৃতি ।^{৩৩} আমাদের মনে হয় কুতপ অর্থে বিভিন্ন বাণ্ডযন্ত্রাদির সমাবেশ ক’রে নাট্যোপযোগী বা নৃত্যোপযোগী অভিনয়ক্ষেত্রে আসর তৈরী করা (আসন বিছানো) বোঝায় । আসরসজ্জার পর মৃদঙ্গ (ভাণ্ডবাণ্ড)^{৩৪} ও বীণাদি বাণ্ডযন্ত্রের সঙ্গে উপোহন শেষ হ’লে একজন নর্তকী অভিনয়ক্ষেত্রে প্রবেশ ক’রে ভাণ্ডবাণ্ডের তালে তালে নৃত্য করত । সেই নৃত্যে বিশুদ্ধ করণের^{৩৫} অনুসরণ ও বাণ্ডযন্ত্রে জাতিরাগের বিকাশ থাকত । তারপর সঙ্গীতের সঙ্গে চারীর^{৩৬} সমাবেশ থাকত । নর্তকী অঙ্গলীতে ফুল নিয়ে বৈশাখভঙ্গিতে মঞ্চে প্রবেশ ও পদ, হস্ত, কটিদেশ ও গ্রীবা এই চার রকম রেচক প্রদর্শন করত । পরে হাতের ফুল ছড়াতে ছড়াতে অভিনয়মঞ্চ পরিভ্রমণ ও দেবতাদের নমস্কার ক’রে অভিনয় আরম্ভ করত । আকার-ভঙ্গির সঙ্গে যখন কোন গানের পরিবেশন করা হ’ত তখন বাণ্ডযন্ত্রের সহযোগ থাকত না, কিন্তু অঙ্গহার^{৩৭} প্রদর্শনের সময় মৃদঙ্গ (ভাণ্ডবাণ্ড) বাজানো হ’ত । মৃদঙ্গের স্পষ্ট

৩২ । নাট্যশাস্ত্র (কাশী সংস্করণ] ৪।২৬৮-২৭৪

৩৩ । অধ্যাপক জীমনোমোহন ঘোষ-অনূদিত ইংরাজী *The Nāṭyaśāstra*, Vol. I (1951), p. 30 দ্রষ্টব্য ।

৩৪ । ভাণ্ডবাদ্য মৃত্তিকা-নির্মিত মৃদঙ্গবিশেষ । দক্ষিণ-ভারতে এখনো এর প্রচলন আছে ।

৩৫ । একটি ‘করণ’ সম্বন্ধে ভরত নাট্যশাস্ত্রের (কাশী সং) চতুর্থ অধ্যায়ে ৫৭ শ্লোকে উল্লেখ করেছেন : “প্রায়েণ করণে কার্ঘ্যো বামো বক্ষঃস্থিতঃ করঃ, চরণস্থানুগুণশ্চাপি দক্ষিণস্ত ভবেৎ করঃ । হস্তপাদপ্রচারং তু কটিপার্শ্বোরুসংযুতম্ । উরঃ পৃষ্ঠোদরোপেতং নৃত্তমার্গে নিবোধত” প্রভৃতি । শুভঙ্কর-কৃত ‘সঙ্গীত-দামোদর’ ৩র্থ স্তবক দ্রষ্টব্য ।

৩৬ । ভরত উল্লেখ করেছেন : “এবং পদস্ত জজ্ঞাবা উর্বোঃ কট্যাস্তধৈব চ । সমানকরণাচ্চেষ্টা সা চারীত্যভিধীয়তে ॥ * * একপাদপ্রচারো যঃ সা চারীত্যভিদগ্জিতা । দ্বিপাদক্রমণং যন্তু করণং নাম তদুভয়ে ॥”—নাট্যশাস্ত্র (কাশী] ১১।১-৩

৩৭ । ‘অঙ্গহার’ বলতে বোঝায় অঙ্গবিক্ষেপ : “অঙ্গাহারোহঙ্গবিক্ষেপ ইতি” । অঙ্গ বলতে উপাঙ্গ, প্রত্যঙ্গ প্রভৃতিও বুঝতে হবে । মুনি তত্ত্ব ত্রিশটি অঙ্গহারের উল্লেখ করেছেন : “বাহিঃশব্দেতে

আঘাতে সম, রক্ত, বিভক্ত প্রভৃতি যোজনায় অভিব্যঞ্জনা হ'ত ও তখন নৃত্যের বিভিন্ন ভঙ্গি শ্রোতাদের মনোরঞ্জন করত। অভিনয়ের উদ্দেশ্যে আসারিতনৃত্যের বিধি ও প্রয়োগ মনে হয় মহাভারত-হরিবংশের সময়ে (৩০০—২০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ) এভাবেই প্রচলিত ছিল ও যদুবংশের অভিজ্ঞগণ, গন্ধর্ব ও অঙ্গরা (নর্তকীরা) নিশ্চয়ই এই প্রয়োগবিধি অমূল্যরূপে করেই আসারিতনৃত্য করেছিলেন। উল্লিখিত হয়েছে “আসারিতান্তে”—আসারিতনৃত্যের পর অভিনয়চতুরা রম্ভা নৃত্যের জন্য অভিনয়মঞ্চে প্রবেশ করলো।

আসারিতনৃত্যের প্রসঙ্গে আসারিতগান বা গীতির কথাও উল্লেখযোগ্য। পূর্বে উল্লিখিত হয়েছে (৪৫ পৃষ্ঠা) ‘আসারিত’ নাটকের জন্য অভিপ্রেত গান। এই গানে মুখ, প্রতিমুখ, দেহ ও সংহার-রূপ অঙ্গগুলির প্রয়োজন হয়। ভরত উল্লেখ করেছেন : “মুখং প্রতিমুখং চৈব দেহ-সংহরণং তথা, অঙ্গাণ্যেতানি চচারি” (৩১।১২৩)। তাছাড়া ষাড়বাদি গ্রামরাগের সমাবেশও এই নাটকীয় আসারিত-গানে থাকত। নাট্যশাস্ত্রের (কাশী সং) ৩১শ অধ্যায় আসারিতগানের (“আসারিতেষু গীতেষু” ৩১।২২৪ ; “গীতেষারিতেষু চ” ৩১।২২৪, ১৭) রূপ বা গঠনের পরিচয় দেওয়া আছে। আসারিতগান মোটামুটি তিন রকম : “আসারিতানাং সর্বেষাং ত্রয়ো ভেদাঃ প্রকীৰ্তিতাঃ” (৫১।২০৮)। ৩৮ আসারিত-নৃত্যকে ‘চিত্রতাপ্তব’ ও বলে ও এ’সম্বন্ধে আগেই পরিচয় দিয়েছেন একথা ভরত ৩১শ অধ্যায়ে উল্লেখ করেছেন : “নৃত্যমুংপাদিতং পূর্বং চিত্রতাপ্তবসংজ্ঞিতম্” (৩১।২২৬)। চিত্রতাপ্তব বা আসারিতনৃত্যকে নিয়ন্ত্রিত ও ছন্দায়িত করার জন্য বিশুদ্ধ করণ ও বাত্মযন্ত্রের সহযোগ থাকত : “বিশুদ্ধকরণায়াং তু জাত্যাং বাত্মং প্রযোজয়েৎ”। বাত্মযন্ত্রে ‘জাতি’ বলতে শুদ্ধ সপ্ত-জাতিরোগের আলাপ করা হ'ত। হরিবংশে উল্লেখ আছে,

গান্ধর্বজাতিশ্চ তথাপর্যাপি

দীপাদযথা দীপশতানি রাজন্।

বিবেদ কৃষ্ণচ সনারদশ

প্রহ্ময় মুখৈনুপ-ভৈমমুখৈঃ ॥

গান্ধর্ব বলতে গান। জাতিরাগ ও জাতিরাগ থেকে সৃষ্ট গ্রামরাগ প্রভৃতি সামগানোত্তর

সংপ্রোক্তাঙ্গহারাঙ্গ নামতঃ” (নাট্যশাস্ত্র, কাশী সং ৪।১৭-২৭)। একশত আটটি অঙ্গহারের বিবরণ নাট্যশাস্ত্রে, কাশী সং ৪র্থ অধ্যায় ও সঙ্গীত-দামোদর, ৪র্থ স্তবক দ্রষ্টব্য।

গান গান্ধর্বেরই অন্তর্ভুক্ত। ভরত উল্লেখ করেছেন আসারিতনৃত্যকে ছন্দায়িত ও সুষমাযুক্ত করার জন্য যে সকল বাণ্যযন্ত্রের সমাবেশ থাকত তাদের মধ্যে জাতিরাগের অনুরণন থাকত : “তু জাত্যাং বাণ্যং প্রযোজয়েৎ”। হরিবংশকার বলেছেন : “বাণ্যাহরূপং ননৃতুঃ স্রুগাত্র্যঃ”; স্রুতরাং বাণ্যের সঙ্গে নৃত্যছন্দের সম্পূর্ণ মিতালী ছিল ও তার পেছনে বহুদিনের শিক্ষা ও সাধনার ইঙ্গিত পাওয়া যায়। নৃত্যে ও অভিনয়ে হাব-ভাবাদির পূর্ণ-বিকাশ ছিল। ভরত বলেছেন চিত্ত বা মন থেকে ভাবের সৃষ্টি হয় : “ভাবশ্চিত্তসমুখিতঃ” (২৪।১০)। ভাব রসেরই পরিণতি। ভরতের অভিনতে আদিরস শৃঙ্গারই সকল ভাবের মূল : “য এব ভাবাঃ সর্বেষাং শৃঙ্গাররসসংশ্রয়াঃ” (২৪।১১)। হরিবংশকার উল্লেখ করেছেন আয়তনেত্রা নতকী ও ভৈমঙ্গীর গন্ধ, মাল্য, দিব্যবস্ত্র, হেলা, হাস্য, কটাক্ষ, ইঙ্গিত, বিভিন্ন খেলা, রোষ, মনের অমুকুল প্রসাদ বা প্রসন্নতা প্রভৃতি ভাব দিয়ে শ্রীকৃষ্ণের মনহরণ করেছিল এবং শ্রীকৃষ্ণ তাদের প্রীতি সম্পাদন করেছিলেন। যেমন,

গন্ধৈর্মাল্যৈশ্চ তা দিব্যবৈশ্ণবৈশ্চায়তলোচনাঃ

হেলাভির্হাস্তভাবৈশ্চ জহর্ভৈমমনাংসি তাঃ ॥

কটাক্ষরিদ্বিতৈর্হাসৈঃ কেলিরোটৈঃ প্রসাদিতৈঃ ।

মনোহরকুলৈর্ভৈমানাং সমাজ্জহূর্মনাংসি তাঃ ।

*

*

*

কৃষ্ণোহপি তেবাং প্রীত্যর্থং বিজহে বিয়তি প্রভুঃ ।

ভরত নাট্যশাস্ত্রের ৭ম অধ্যায়ে ভাবব্যঞ্জনা ও ২৪ অধ্যায়ে সামান্যাত্তিনয় প্রসঙ্গে রতি, হাস, শোক, ক্রোধ, লীলা, বিলাস প্রভৃতির পরিচয় দিয়েছেন। অভিনয় ও নৃত্যের এগুলি অঙ্গ বা অলংকার। তিনি বলেছেন ললিতাভিনয়াঙ্গিকা হেলা, লীলা, বিলাস, বিচ্ছিত্তি, বিভ্রম, কিলকিঙ্কিত, মোটায়িত, কুটমিত, বিকোক, ললিত ও বিহ্বত এগুলি স্ত্রীলোকদের স্বাভাবিক ভাব।^{৩২}

বিষ্ণুপর্বের ২২-২৩ অধ্যায় দু’টি সঙ্গীতের ঐতিহাসিক উপাদানের পক্ষে

৩২ ।

সমাখ্যাতা বুধৈর্হেলা ললিতাভিনয়াঙ্গিকা ।

লীলাবিলাসোবিচ্ছিত্তিবিভ্রমঃ কিলকিঙ্কিতম্ ।

মোটায়িতং কুটমিতং বিকোকো ললিতং তথা ॥

বিহ্বতং চেতি সংযুক্তা দশ স্ত্রীণাং স্বভাবজাঃ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৪।১১-১৩, কাব্যমাল্য সং ২২।১১-১৩

বিশেষ প্রয়োজনীয়। হরিবংশকার বজ্রনাভবধ-উপাখ্যানে উল্লেখ করেছেন ভদ্র নামক নট বাহুদেবের যজ্ঞে প্রবেশ ক'রে মূর্খদের কাছ থেকে বর লাভ করেন ও শ্রীকৃষ্ণের আদেশ অনুসারে বাদবদের সঙ্গে বজ্রপুরে গমন করেন। তিনি বজ্রপুরে বজ্রনাভ নামক দৈত্যকে বধ করার জন্ত একটি নাটক অভিনয় করেন। বজ্রনাভের প্রতি হংসীদের উক্তি থেকে জানা যায় শ্রীকৃষ্ণ দৈবীমায়াকে আশ্রয় ক'রে বজ্রনাভের বধের জন্ত ভৈমগণকে নটবেশে পাঠিয়েছিলেন :

দৈবীং ময়াং সমাশ্রিত্য সংবিধায় হরিনটম্।

নটবেশেন ভৈমানাং প্রেষয়ামাস ভারত ॥

প্রদ্যায়ং নায়কং কৃষ্ণা শাশ্বং কৃষ্ণা বিদূষকম্।

পারিপার্শ্বে গদং বীরমন্তান্ ভৈমাংস্তথৈব চ ॥

বারমুখ্যা নটীং কৃষ্ণা তত্বুর্ধসদৃশাস্তদা।

তথৈব ভদ্রং ভদ্রস্ত সহায়ং চ তথাবিধান ॥^{১০}

শ্রীকৃষ্ণ প্রদ্বয়কে নায়ক, শাশ্বকে বিদূষক, গদকে পারিপার্শ্বিক ও অপর ভৈমগণকে অমুরূপ সাজসজ্জায় শোভিত করেছিলেন। প্রধান বারনারীদের জন্ত সেই সেই তুর্ধের অমুরূপ নটর (গীত-নৃত্যানিপুণ বারনারী) এবং ভদ্র নামক নট ও তাঁর সহচর ও সহায়ক যারা ছিলেন তাঁদের তদমুরূপ রূপসজ্জার কল্পনা করা হয়েছিল।

বিষ্ণুপর্বের ৯৩ অধ্যায়ে উল্লেখ আছে যে তারপর ভদ্র নট গীত ও নৃত্য প্রদর্শন ক'রে সকলের আনন্দ উৎপাদন করলেন। তিনি রাক্ষসরাজকে বধের জন্ত রামায়ণ-মহাকাব্যকে উদ্দেশ্য ক'রে আর একটি নাটক রচনা করলেন :

রামায়ণং মহাকাব্যমুদ্দেশ্যং নাটকীকৃতম্।

জন্ম বিষ্ণোরমেয়ন্ত রাক্ষসেন্দ্রবধেপ্সয়া ॥

সেই নাটকের অভিনয় দর্শন ক'রে বৃদ্ধ দানবেরা বিস্ময়-বিমুগ্ধ হয়েছিল। দৈত্যরাজ বজ্রনাভ আগে থেকেই ভৈমদের অভিনয়-চাতুর্ধের কথা শুনেছিলেন। তিনি তাঁর রাজসভায় অভিনয় করার জন্ত ভৈমগণকে নিমন্ত্রণ ক'রে পাঠালেন। নিমন্ত্রণ গ্রহণ করলে তিনি ভৈমগণকে বিশেষ সমাদর ক'রে তাঁর রাজধানীতে গ্রহণ করলেন। ভৈমরা রাজাজ্ঞায় গঙ্গাবতরণ-নৃত্যনাট্য কৃতিত্বের সঙ্গে অভিনয় করলো। তত, ঘন, স্তম্ভির,—মুরঙ্গ, বীণা, মৃদঙ্গ, আনক প্রভৃতি আতোড়-বাগ্গযন্ত্রের সমাবেশ করা হয়েছিল। রঙ্গমঞ্চকে পুষ্পে, পত্র ও বিভিন্ন পতাকায় ও চিত্রে সুসজ্জিত করা হয়েছিল। ভৈমরা নৃত্য, গীত ও বাগ্গে বিশেষভাবে নিপুণ ছিলেন। নটদের

মধ্যে শ্রীকৃষ্ণের পুত্র প্রহ্লাদ এবং সাশ্বও ছিলেন। নৃত্যনাট্যের প্রস্তাবনায় বিচিত্র বাস্তবত্রে আলাপের সঙ্গে নান্দী বা আশীর্বচন সম্পন্ন করা হ'ল। পরে প্রহ্লাদ ও গদ গঙ্গাবতরণের শ্লোক আবৃত্তি করেছিলেন। সঙ্গে সঙ্গে 'দেবগাঙ্গার'-রাগ ও ছালিক্যগান গীত হ'ল। ভৈমঙ্গীর গঙ্গাবতরণের বিষয়বস্তু বর্ণনাচ্ছলে গাঙ্গারগ্রাম পর্যন্ত লীলায়িত ক'রে ছালিক্যগান করলেন। স্বরসম্পদে, সুরে, তালে, লয়ে সকলে ও বিশেষ ক'রে অসুররাজ ও অসুরেরা চমৎকৃত হলেন। তাঁরা দণ্ডায়মান হ'য়ে বারবার হর্ষধ্বনি ক'রে অভিনেতাদের সম্বর্ধনা জানাতে লাগলেন। হরিবংশে এই বর্ণনাটি অতি সুন্দর ও সুনিপুণভাবে বর্ণনা করা হয়েছে,

রামলক্ষ্মণশক্রয়্য ভরতশ্চৈব ভারত ।
 ঋগ্য়জুশ্চ শাস্তা চ তথারুণৈর্নটৈঃ কৃত্যঃ ॥
 তৎকালজীবিনো বুদ্ধা দানবা বিস্ময়ং গত্যাঃ ।
 আচচক্ষুশ্চ তেষাং বৈ রূপতুল্যত্বমচ্যুত ॥
 সংস্কারাভিনয়ো তেষাং প্রস্তাবনাং চ ধারণম্ ।
 দৃষ্ট্বা সর্বে প্রবেশং চ দানবা বিস্ময়ং গত্যাঃ ॥

* * * *

পুরা শ্রুতার্থো দৈত্যৈঃ প্রেষয়ামাস ভারত ।
 আনীয়তাং বজ্রপুরং নটোহসাবিতি হসিতঃ ॥

* * * *

ভৈমাপি বন্ধনেপথ্যা নটবেষধাস্থত্যা ।
 কার্যার্থং ভীমকর্মাণো নৃত্যার্থমূপচক্রমুঃ ॥
 ততো ঘনং সহস্রিণং মুরজানকভূষিতম্ ।
 তস্ত্রীশ্বরগণৈবিক্রামতোত্তানম্ববাদয়ন্ ॥
 ততস্ত্ব দেবগাঙ্গারং ছালিক্যং শ্রবণামৃতম্ ।
 ভৈমঙ্গিঃ প্রজগিরে মনঃশ্রোত্রস্থাবহম্ ॥
 আগাঙ্গারগ্রামরাগং গঙ্গাবতরণং তথা ।
 বিক্রমাসারিতং রম্যং জাগিরে স্বরসম্পদা ॥
 লয়তালসমং শ্রদ্ধা গঙ্গাবতরণং শুভম্ ।
 অসুরাংস্তোষয়ামাস উখায়োখায় ভারত ॥
 নান্দিং বাদয়ামাস প্রহ্লাদো গদ এব চ ।
 সাশ্বশ্চ বীর্ধসম্পন্নঃ কার্যার্থং নটতাং গতঃ

নান্যাস্তে চ তদা শ্লোকং গন্ধাবতরণাশ্রিতম্ ।

রৌম্বিণেষ্যস্তদোবাচ সম্যক্ স্ববিনয়ান্বিতম্ ॥

রজ্জাভিসারং কোবেরং নাটকং ননৃতুস্ততঃ ।

* * * *

পাদোদ্ধারেণ নৃত্যেন তথৈবাভিনয়েন চ ।

তুষ্ণুর্দানবা বীরা ভৈমানামতিতেজসাম্ ॥^{১১}

নৃত্য, গীত, বাজ ও অভিনয়ের বিধি বা নিয়মকানুন বিষয়ে বিশেষ অভিজ্ঞ (“গীতনৃত্যবিজ্ঞানঃ”) ভৈম ও ভৈমঙ্গীদেব নৃত্য ও অভিনয় দেখে অম্বররাজ তাদের সকলকে নানা রত্ন-অলংকারাদি উপহার দিয়েছিলেন। প্রেক্ষাগারে যে সকল দানব দর্শকেরা ছিল (“প্রেক্ষাহু তাসু বহুবীষু”) তারাও অভিনেতা ও নর্তকীদের উপঢৌকন দিয়েছিল।

উপরি-উক্ত শ্লোকগুলিতে উল্লিখিত ‘দেবগন্ধর্বগেয়ানি’ (বিষ্ণুপ^০ ২২।৫০), ‘দেবগান্ধারঃ’ (বিষ্ণুপ^০ ২৩।২৩), ‘আগান্ধারগ্রামরাগঃ’ (২৩।২৪), ‘গন্ধাবতরণঃ’ (২৩।২৪-২৫), ‘নান্দিং’ (২৩।১৬), ‘পাদোদ্ধারেণ নৃত্যেন তথৈবাভিনয়েন’ (২৩।৩২) শব্দগুলি বিশেষভাবে আলোচনার বিষয়। ‘দেবগান্ধর্বগেয়ানি নৃত্যানি চ’ শ্লোকাংশ থেকে জানা যায় মহাভারত ও হরিবংশের যুগে গেয় বা গান হিসাবে দেবগেয় বৈদিক সামগান ও গন্ধর্বগেয় গান্ধর্ব বা মার্গগান এই উভয়েরই প্রচলন ছিল। অথবা ‘দেবগন্ধর্বগেয়’ বলতে একমাত্র সামগানোত্তর ক্যালিক্যাল গান্ধর্ব বা মার্গগানও অর্থ করা যায়, কেননা ভারত স্পষ্টই উল্লেখ করেছেন গান্ধর্বগান দেবতাদেরও ইষ্ট এবং গন্ধর্বদেরও প্রীতিকর বা আনন্দদায়ক ছিল : “অত্যর্থমিষ্টং দেবানাং তথা প্রীতিকরং পুনঃ, গন্ধর্বাণামিদং স্বম্মাং তস্মাদ্গান্ধর্বমুচ্যতে” (২৮।৯)। “নৃত্যানি বিবিধানি চ” (২২।৫০)—নানাবিধ নৃত্যে ভৈমঙ্গীগণ, যাদবেরা, গন্ধর্বেরা ও অম্বরানামধেয়া নর্তকীরা অভিজ্ঞ ছিলেন। এই বিবিধ নৃত্য কি কি শ্রেণীর ছিল তাদের পরিচয় আমরা নিচয়ই নাট্যশাস্ত্রে বর্ণিত তাণ্ডবলক্ষণ (৪র্থ অধ্যায়) থেকে পেতে পারি। ভারত বত্রিশ রকম অঙ্গহার^{১২} ও একশো আট রকম করণ বা নৃত্যের^{১৩} কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন : “হস্তপাদদমাঘোগো নৃত্তস্ত

৪১। হরিবংশ, বিষ্ণুপর্ব ২৩।৮-২৮

৪২। (ক) নাট্যশাস্ত্র (কাশী সংস্করণ) ৪।১৯-২৭

(খ) *The Nāṭyaśāstra* (Eng. Ed., edited by Dr. M. M. Ghose) Vol. I, pp. 60-65.

৪৩। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং.) ৪।৩১-১৬৮

করণং ভবেৎ" (৪১০০),—অর্থাৎ নৃত্যের 'করণ' বলতে হস্ত ও পদের সহযোগ বা প্রয়োগ বোঝায়। তিনি আরো উল্লেখ করেছেন : "অষ্টোত্তরশতং হেতুং করণানাং ময়োদিতম্" (৪১১৬২)। সেগুলির নাম যেমন : তলপুষ্পপুট, বর্তিত, বলিতোন্ধ, অপবিক্ত, সগনথ, লীন, উন্নত, অলাত, কটীগম, গঙ্গাবতরণ প্রভৃতি। নাট্যশাস্ত্রের তাণ্ডব বা নৃত্যের তালিকায় 'গঙ্গাবতরণ' শেষ করণ বা নৃত্য : "গঙ্গাবতরণং চৈবেত্য়াক্তমষ্টাধিকং শতম্" (৪১৫৫)। এই গঙ্গাবতরণ-নৃত্যের কথাই হরিবংশে তিনবার উল্লিখিত হয়েছে।^{৪৪} হরিবংশের টীকাকার নীলকণ্ঠ গঙ্গাবতরণ শব্দটি সম্বন্ধে কোন কথাই বলেন নি। গঙ্গাবতরণ অভিনয়াক্ত নৃত্য, সুতরাং হরিবংশে অভিনয়ের বিষয়বস্তু হিসাবে গঙ্গাবতরণকে 'নৃত্যানাট্য' বলা যেতে পারে। গঙ্গাবতরণ-করণটির পরিচয় দিতে গিয়ে ভরত বলেছেন,

উর্ধ্বাঙ্গুলিতলৌ পাদৌ ত্রিপতাকাবধোমূখ্য।

হস্তৌ শিরঃ সমতং চ গঙ্গাবতরণং চ তং ॥^{৪৫}

গঙ্গাবতরণ-নৃত্যের করণে পদতল ও পায়ের আঙ্গুলি উর্ধ্বদিকে প্রসারিত ও হাতে ত্রিপতাক প্রদর্শিত হয়, কিন্তু অঙ্গুলিগুলি নিম্নভাগে নমিত ও মস্তক সম্মত বা সম্যকভাবে উন্নত থাকে। স্ত্রী ও পুরুষ উভয়েই এই নৃত্য করতে পারে : "প্রযোক্তব্যঃ স্ত্রীপুংসাভিনয়ে করঃ" (২১২৬)। ত্রিপতাক হস্তমুদ্রাবিশেষ। পতাকহস্তের অনামিকা অঙ্গুলিকে বক্র করলে 'ত্রিপতাক' হয়।^{৪৬} পতাকহস্তে হাতের অঙ্গুলিগুলির অগ্রদেশ প্রসারিত ও বৃদ্ধাঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিত হয়।^{৪৭} হস্তমুদ্রাগুলি মনের ভাব বা চিত্তবৃত্তির প্রকাশক। ত্রিপতাকহস্ত আবাহন, অবতরণ, বিসর্জন, নিষেধ, প্রবেশ, প্রণাম, বিদায় দেওয়া, অথবা কোন ইঙ্গিত বোঝানো, কোন সন্দিক্ত ব্যাপারে মস্তকে হাত দেওয়া, মাথার উষ্ণিষ বা পাগড়ী অথবা মুখ বা চোখ বোঝানো প্রভৃতি ব্যাপারে প্রদর্শিত হয়। ত্রিপতাকের মধ্যমাঙ্গুলি অশ্লঞ্জল, তিলকদান বা পত্রলেখা প্রভৃতি

৪৪। (১) "গঙ্গাবতরণং তথা" (২৩১২৪), (২) "গঙ্গাবতরণং শুভম্" (২৩১২৫) ও (৩) "গঙ্গাবতরণাশ্রিতম্" (২৩১২৭)।

৪৫। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সংস্করণ) ৪১৬৮

৪৬। পতাকে তু যদা বক্রাহনামিকা অঙ্গুলির্ভবেৎ।

ত্রিপতাকঃ স বিজ্ঞেয়ঃ কর্ম চাস্ত নিবোধত ॥ ২১২৭

৪৭। প্রসারিতাঙ্গাঃ সহিতা যত্নাঙ্গুল্যো ভবন্তি হি।

কুঞ্চিতক্ তথাঙ্গুষ্ঠঃ স পতাক ইতি দ্রুতঃ ॥ ২১২৮

বিষয় বুঝিয়ে থাকে।^{১৭} মহাভারত ও হরিবংশের যুগে অভিনেতা ও বিশেষ ক'রে নর্তক ও নর্তকীরা অবশ্যই এই শাস্ত্রীয় ধারা অনুসরণ ক'রে তাঁদের অভিনয় ও নৃত্যাদি অহুষ্ঠান করতেন।

হরিবংশে উল্লেখ করা হয়েছে : “আগাঙ্কারগ্রামরাগম্”। নীলকণ্ঠ টীকায় বলেছেন : “আগাঙ্কারমিতি। নিষাদর্ষভগাঙ্কারষড়্জমধ্যমধৈবতাখ্যান্ সপ্ত স্বরান্ বাপ্য গ্রামঃ কতিপয়স্বরসজ্জঃ। তে চ ত্রয়ঃ”। সাত স্বর নিয়েই গ্রামের কাঠামো তৈরী হয়। ষড়্জ, মধ্যম ও গাঙ্কার এই তিনটি গ্রাম। রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশের যুগে গাঙ্কারগ্রামে গাঙ্কারগ্রামেরও প্রচলন ছিল বোঝা যায়। তবে ষড়্জগ্রামই সকলের চেয়ে প্রাচীন আর তার জন্মই ষড়্জগ্রামকে আধারগ্রাম বলে।

ছ'টি গ্রামরাগের আলোচনা আগেই করা হয়েছে। নারদীশিক্ষায় উল্লিখিত কৈশিককে নিয়ে সাতটি গ্রামরাগের কথাও আমরা জানি।^{১৮} অনেকের মতে ষাড়ব, সাধারিতাদি সাতটি গ্রামরাগ সাতটি প্রচলিত গ্রামের (প্রাচীন ঠাট বা স্কেল) কথা প্রমাণ করে। শার্ঙ্গদেবও সঙ্গীত-রত্নাকরে সাতটি গ্রামরাগের কথা উল্লেখ করেছেন। নাট্যশাস্ত্রে^{১৯} “মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ” (কাশী সং ৩২।৪৫৩-৪৫৪) প্রভৃতি শ্লোকে পাঁচটি গ্রামরাগের উল্লেখ থাকলেও ভরত যে নারদীশিক্ষার সাতটি

৪৮।

আবাহনমবতরণং বিসর্জণং বারণং প্রবেশক।

উন্মাদনং প্রণামো নিদর্শনং বিবিধবচনম্ চ॥

মান্দল্যদ্রব্যাণাং স্পর্শঃ নিরসোহথ সন্নিবেশক।

উকীৰমুকুটধারণানাত্তশ্রোত্রসংবরণম্॥

অস্ত্রৈব চাকুলীভ্যামধোমুখপ্রস্থিতৌ হিতচলাভ্যাম্।

লঘুচটপবনপ্রোতোভুজগতভ্রমণাদিকান্ কুৰ্য্যৎ॥

অশ্রুপ্রমার্জনতিলকবিরোচনলোচনালভনকং চ।

ত্রিপতাকানামিকয়া দর্শনমলকস্ত কার্যক॥ —নাট্যশাস্ত্র ৯।২৮-৩১

৪৯। খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীতে উৎকীর্ণ কুডিমিয়ামলাই-লিপিও সাতটি গ্রামরাগের কথা স্বাধীন করে।

৫০।

মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জং প্রতিমুখে স্মৃতঃ।

সাধারিতং তথা গর্তে মর্শে কৈলিকমধ্যমঃ॥

কৈলিকঞ্চ তথা কার্যং গানং নির্বহণে বৃধৈঃ।

সন্ধিবৃত্তাভ্রয়শ্চৈব রসভাবসমম্বিতঃ॥

যত্বেকং বৃহদেদীতেও (পৃঃ ৮৭) ভরতের এই শ্লোকটি উদ্ধৃত করা হয়েছে।

গ্রামরাগের কথা জানতেন তা ধরে নেওয়া অসমীচীন হবে না। শাক্তদেব ভরত, দত্তিল, কোহল, যান্তিক, মতঙ্গ প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্রীদের মতের অঙ্গুগামী ছিলেন, সুতরাং তিনি যে রাগ-তালিকার শিরোদেশে শুদ্ধ-গ্রামরাগগুলিকে স্থান দিয়েছেন তা থেকে মনে করা যেতে পারে ষাড়বাদি সাতটি গ্রামরাগ বেশ প্রাচীন ও প্রামাণিক। হরিবংশেও উল্লেখ থাকায় তাদের প্রাচীনতা প্রমাণ হয়।

সাতটি গ্রামরাগের নাম থেকে সাধারণভাবে ষড়্জগ্রাম ও মধ্যমগ্রামই ‘গ্রাম’ তথা প্রাচীন ঠাট-শ্রেণীভুক্ত বলে মনে হয়। তারপর কৈশিক ও কৈশিক-মধ্যম গ্রামরাগ দু’টির প্রসঙ্গেও বলা যেতে পারে যে এ’দুটির স্বরসজ্জা বা গঠন প্রায় একই রকমের ও তারা মধ্যমগ্রাম থেকে উৎপন্ন। নারদ উল্লেখ করেছেন,

কৈশিকং ভাবয়িত্বা তু স্বরৈঃ সর্বেঃ সমস্ততঃ ।

যস্মাৎ তু মধ্যমে ত্রাসস্তস্মাৎ কৈশিকমধ্যমঃ ॥

কাকলিদৃশ্যতে যত্র প্রাধান্যং পঞ্চমস্ত তু ।

কশ্যপঃ কৈশিকং গ্রাহ মধ্যমগ্রামসম্ভবম্ ॥^{১১}

অর্থাৎ যখন মধ্যমস্বরকে ত্রাস করা হয় তখনই কৈশিকমধ্যম ও যখন পঞ্চমকে প্রধান স্বর হিসাবে গ্রহণ করা হয় তখনই কৈশিক, আর সমস্ত স্বরের সমাবেশই দু’টি গ্রামরাগে এক। একমাত্র মধ্যম ও পঞ্চম স্বর-দু’টির ত্রাস ও প্রাধান্যের জ্ঞান একই গ্রাম (মধ্যমগ্রাম) থেকে সৃষ্ট ও একই স্বরসজ্জার রাগকে দু’টি পৃথক রাগ বলে অনুভূত হয়, নচেৎ কৈশিকমধ্যম ও কৈশিকের মধ্যে বিশেষ কোন পার্থক্য নাই। সাধারণ-গ্রামরাগ যেমন ‘ষড়্জসাধারণ’ নামে পরিচিত, কৈশিকও তেমনি ‘মধ্যম-সাধারণ’ নামে অভিহিত হয়, আর তারি জ্ঞান হরিবংশে উল্লিখিত : ‘ষড়্গ্রামরাগেষু’ বা ছ’টি গ্রামরাগের মধ্যে কোন অসঙ্গতি দেখা যায় না। অনেকে ঋষি কশ্যপ-উদ্ভাবিত কৈশিক-গ্রামরাগের গঠন বা রূপ শাক্তদেব সমর্থিত-সাধারণগ্রামের (সাধারণ-গ্রামরাগ) অনুরূপ বলেন। অর্থাৎ তাঁদের মতে কৈশিক-গ্রাম ও সাধারণগ্রাম সমপরিণামভুক্ত। শাক্তদেবের মতে সাধারণগ্রামই শুদ্ধগ্রাম

১১। ‘পূর্বোক্তকৈশিকং যদা সর্বেঃ স্বরৈর্ভাব্যতে যোজ্যতে মধ্যমাদ্রুপক্রমাতে মধ্যমে চ স্তম্ভতে তত্র স্থাপ্যতে তদা কৈশিকমধ্যমো গ্রামরাগো ভবতীতি মধ্যমগ্রামাদ্রুপপ্লভ্য কাকলিরেব শ্রুতিকো নিবাদো ভবতি পঞ্চমস্ত প্রাধান্যং পুনঃপুনরুচ্চারণং শেবাণি স্বরান্তরাণি সামাশ্বেন বর্ততে। তদা মধ্যমগ্রাম-সম্ভবং কৈশিকং কশ্যপঋষিরাহ।—ভট্টশোভাকর

(standard scale)। প্রাচীন দক্ষিণ-ভারতীয় শুদ্ধগ্রাম মুখারীও^{৫২} নাকি প্রাচীন (খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর) উত্তর-ভারতীয় সঙ্গীতের শুদ্ধগ্রাম সাধারণ-গ্রামের সমশ্রেণীভুক্ত ছিল। অনেকের অভিমত যে বর্তমান হিন্দুস্থানীপদ্ধতির কাফীঠাট ছিল প্রাচীন ও মধ্যভারতীয় সঙ্গীতপদ্ধতির শুদ্ধমেল। সেদিক থেকে মুখারী, বর্তমান কাফী ও সাধারণগ্রামের স্বর-রূপ বা স্বরের নক্সা একই রকমের ছিল। খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে লেখা কবি লোচন পণ্ডিতের ‘রাগতরঙ্গিনী’ ও রাজা হৃদয়নারায়ণদেবের ‘হৃদয়কৌতুক’ ও ‘হৃদয়-নারায়ণ’ গ্রন্থগুলির শুদ্ধঠাটের রূপ ও গঠনও বর্তমান উত্তর-ভারতীয় সঙ্গীতের কাফীঠাটের অনুরূপ ছিল। পণ্ডিত অহোবলের (সঙ্গীত-পারিজাত) শুদ্ধঠাটের রূপও ছিল এখনকার কাফীমেলের মতো। অহোবলের শুদ্ধঠাট ও দক্ষিণী খরহরপ্রিয়ার স্বরগঠনও একই রকমের ছিল।

শার্ঙ্গদেব যে সাধারণগ্রামের কথা উল্লেখ করেছেন যুদ্ধে (পুঙ্করবাজে) স্বর-নির্ধারণের জন্য ব্যবহৃত তিনটি মার্জনার (the process of tuning) মধ্যে ‘মায়ুরী’-মার্জনা নাকি ঐ সাধারণগ্রামের ওপর প্রতিষ্ঠিত ছিল। আচার্য ভরতও একথা নাট্যশাস্ত্রে স্বীকার করেছেন। তাঁর মতে তিনটি মার্জনার মধ্যে মায়ুরী মধ্যমগ্রামে, অর্ধমায়ুরী ষড়্জগ্রামে ও কর্মারবী (কার্মারবী ?) সাধারণগ্রামে প্রতিষ্ঠিত। যেমন,

‘মায়ুরীমধ্যমে গ্রামেহপ্যর্থা ষড়্জে তথৈব চ।

কর্মারবী চৈব কর্তব্য সাধারণসমাশ্রয়াঃ ॥^{৫৩}

তাহলে সাধারণগ্রামের ব্যবহার ভারতের সময়েও (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) ছিল, অথচ ভারত সুস্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন : “অথ দ্বৌ গ্রামৌ ষড়্জে মধ্যমশ্চেতি” (২৮।২২)। মনে হয় নারদীশিক্ষার সময়ে (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী) কেন, খৃষ্টপূর্ব সমাজে ছ’টি বা সাতটি গ্রামরাগের অনুযায়ী ছ’টি বা সাতটি গ্রামেরই প্রচলন

৫২। এখানে উল্লেখযোগ্য যে প্রাচীন দক্ষিণ-ভারতীয় মুখারী-ঠাট কিন্তু লোচনের রাগতরঙ্গিনীতে আরো ঠাটের অন্তর্গত মুখারী নয়, কেননা লোচন পণ্ডিত তাঁর মুখারীর স্বররূপে কোমল-ধৈবত ব্যবহার করেছেন : “শুদ্ধাঃ সপ্তস্বরাণ্ডেবু ধৈবতঃ কোমলো ভবেৎ”। পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাটখণ্ডেজীও উল্লেখ করেছেন : “There is a Mukhāri scale in the Southern system also but it materially differs from Lochana’s Mukhāri”.—*A Comparative Study of some of the Leading Music Systems*, p. 20.

৫৩। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সংস্করণ) ৩৩।৯৭

ছিল, খৃষ্টীয় অন্ধে বা তার কিছু আগেই তাদের প্রচলন লোপ পায়, ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দুটির মাত্র প্রচলন থাকে। খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীতে শাকদেব সম্ভবত শুদ্ধঠাট হিসাবে আবার সাধারণগ্রামের প্রচলন করেন ও সেই সাধারণগ্রাম মনে হয় বর্তমান কাফীঠাটের সমশ্রেণীভুক্ত ছিল।

পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে ‘আগাঙ্কারগ্রামরাগঃ’ শব্দ থেকে প্রমাণ হয় যে মহা-ভারত-হরিবংশের সমাজে গাঙ্কারে (গানে) গাঙ্কারগ্রামের ব্যবহার ছিল। ‘আগাঙ্কার গ্রামরাগঃ’ শব্দটির অর্থ : গ্রামরাগ—এমন কি গাঙ্কারগ্রাম পর্যন্ত লীলায়িত ছিল। গ্রামের সঙ্গে গাঙ্কার যোগ থাকার জন্ত অনেকে এটিকে গাঙ্কারদেশ (বর্তমান ভারতের উত্তর-পূর্বাঞ্চল) থেকে আমদানী বলেন। কিন্তু ঐ অভিমতের কোন ঐতিহাসিক প্রমাণ এখনো পাওয়া যায় নি। গাঙ্কারস্বর থেকে সপ্তকের আরম্ভ বলে গাঙ্কারগ্রাম বলা হয় এ’মতেরও কোন যুক্তিযুক্ত প্রমাণ নাই। গ্রাম গাটটি, পাঁচটি কি ষড়্জ, মধ্যম ও গাঙ্কার তিনটি এ’সম্বন্ধে এবং গ্রামের ঐতিহাসিক বিকাশ সম্বন্ধে পরে আলোচনা করার চেষ্টা করব। দেখা যায় ষড়্জ, মধ্যম ও গাঙ্কার গ্রাম-তিনটির স্বর-সন্নিবেশের প্রণালী সম্পূর্ণ ভিন্ন ভিন্ন, সুতরাং তাদের ঋতি-সন্নিবেশ, ঋতিসংখ্যা ও স্বরগুলির অন্তর তথা মধ্যবর্তী ব্যবধানও পৃথক পৃথক। যেমন,

(১) ষড়্জগ্রাম	নি	স	রি	গ	ম	প	ধ	নি
অন্তর	বৃহদন্তর	মধ্যান্তর	ক্ষুদ্রান্তর	বৃহদন্তর	বৃহদন্তর	মধ্যান্তর	ক্ষুদ্রান্তর	
ঋতিভাগ	৪	৩	২	৪	৪	৩	২	
(২) মধ্যমগ্রাম	নি	স	রি	গ	ম	প	ধ	নি
অন্তর	বৃহদন্তর	মধ্যান্তর	ক্ষুদ্রান্তর	বৃহদন্তর	মধ্যান্তর	বৃহদন্তর	ক্ষুদ্রান্তর	
ঋতিভাগ	৪	৩	২	৪	৩	৪	২	
(৩) গাঙ্কারগ্রাম	নি	স	রি	গ	ম	প	ধ	নি
অন্তর	মধ্যান্তর	ক্ষুদ্রান্তর	বৃহদন্তর	মধ্যান্তর	মধ্যান্তর	মধ্যান্তর	বৃহদন্তর	
ঋতিভাগ	৩	২	৪	৩	৩	৩	৪	

ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে দেখা যায় খৃষ্টপূর্বাব্দের প্রায় শেষের দিক পর্যন্ত ষড়্জ, মধ্যম ও গাঙ্কার গ্রাম-তিনটির প্রচলন ছিল। খৃষ্টীয় অব্দের কিছু আগেই গাঙ্কার

গ্রামের প্রচলন ভারতীয় সমাজ থেকে লোপ পায়। তখন থেকে ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দু'টিরই প্রয়োগ ও ব্যবহার চলতে থাকে। গান্ধারগ্রামের প্রচলন কেন লোপ পায় তার কোন যুক্তিযুক্ত কারণ প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীরা দেন নি, মাত্র বলেছেন : “স্বর্গায়াত্ৰ গান্ধারঃ” (—নারদীশিক্ষা), “প্রবর্ততে স্বর্গলোকে” (—সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৫)। অবশ্য গান্ধারগ্রামের প্রচলন স্বর্গলোকে নিবন্ধ একথার প্রমাণ দিয়েছেন একমাত্র নারদই (“গান্ধারগ্রামাচষ্ট তদা তং নারদো মুনিঃ”)। পরবর্তী (নারদী-শিক্ষার) গুণীরা নারদকেই অনুসরণ করেছেন দেখা যায়।^{৫৫} মধ্যমগ্রামের প্রচলনও লোপ পেয়েছিল সম্ভবত পণ্ডিত রামামত্যের (১৫৫০ খৃষ্টাব্দ) পর পণ্ডিত পুণ্ডরিক বিঠ্ঠলের (১৫৯০ খৃষ্টাব্দ) সময়, অর্থাৎ ১৬শ শতাব্দীর শেষকাল থেকে, কেননা পুণ্ডরিক একমাত্র ষড়্জগ্রামের ব্যবহারই স্বীকার করেছেন। পণ্ডিত সোমনাথের সময়ে (১৬০৯ খৃষ্টাব্দ) ও বিশেষ ক’রে পণ্ডিত ত্রিনিবাস, পণ্ডিত অহোবল (১৭শ শতাব্দীর মাঝামাঝি) ও রাগতরঙ্গীকার লোচনের সময়ে (১৭শ শতাব্দীর মাঝামাঝি) মধ্যমগ্রামের ব্যবহার একেবারেই অচল হয়েছিল, ষড়্জগ্রামের অনুশীলনই ছিল অব্যাহত ও এখন পর্যন্ত তাই আছে।

হরিবংশে গান্ধারগ্রামের উল্লেখের সঙ্গে গান্ধাররাগের অবতারণাও দেখা যায় : “তত্ত্ব দেবগান্ধারম্”। নাট্যশাস্ত্রে শুদ্ধজাতিরাগ হিসাবে গান্ধারী ও বিকৃত জাতিরাগ হিসাবে রক্তগান্ধারী, গান্ধারপঞ্চমী, গান্ধারোদীচ্যবার উল্লেখ পাই। রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশে শুদ্ধ জাতি > জাতিগান > জাতিরাগগানের প্রসঙ্গ থাকায় নাট্যশাস্ত্রের মাধ্যমে বুঝতে পারি যে সেই সব যুগে শুদ্ধ জাতিরাগ হিসাবে গান্ধারীরও প্রচলন ছিল। কিন্তু গান্ধার, গান্ধারী বা দেবগান্ধার নামে কোন দেশীরাগের তখন প্রচলন ছিল না বলে মনে হয়। দেশ ও জাতির নামানুসারে রাগগুলি মার্গপ্রকৃতিসম্পন্ন অভিজাত দেশীশ্রেণীভুক্ত হয়েছিল নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের পরবর্তী ও বৃহদদেশীকার মতঙ্গের পূর্ববর্তী অর্থাৎ খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী ও

৫৫। বি, চৈতন্যদেব তাঁর *The Emergence of the Drone in Indian Music* নিবন্ধে গান্ধারগ্রামের প্রচলন অচল হওয়ার অন্ততম একটি কারণ দেখিয়েছেন। তিনি বলেছেন : “Now, in Ga-grāma the madhyama—which shown to be a very important note in ancient music—has only one consonant. Further, the panchama has no consonant note at all. Sa has only one consonant. Neither are the two tetrachords balanced. These reasons might have contributed to the gradual disappearance of this scale”. —*The Journal of Music Academy, Madras, Vol. XXIII, 1952.*

খৃষ্টীয় ৫ম কিংবা ৭ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে। মতঙ্গের 'বৃহদ্দেশী' অভিজাত দেশী রাগগুলিরই সংকলন ও পরিচিতি-গ্রন্থ। নাট্যশাস্ত্রে শুদ্ধজাতিরাগ হিসাবে গান্ধারীর পর অভিজাত দেশীরাগ হিসাবে গান্ধারীর পরিচয় পাই আমরা বৃহদ্দেশীতে। মতঙ্গ উল্লেখ করেছেন,

ধৈবতাশুস্তরসংযুক্তা গান্ধারীস্বরভূষিতা।

গান্ধারো ধৈবতাশ্চাত্ত গমনং দৃশ্যতে ঘনম্।

ভাষাহা * * তু সংকীর্ণা গান্ধারী সমুদাহৃত্য ॥

উদাহরণ : ধাধাগাগাগারি রিগমগা মাধারিরিরি রিগামাপামা। মাপামাপা-মাপা সগারিরিগাগাগা ধাপাধাধাগাগারীসাসাশা প্রভৃতি। গান্ধারস্বর অন্তর-সংজ্ঞায়ুক্ত বলতে বোঝায় অন্তরগান্ধার তথা চ্যুত বা বিকৃত গান্ধার (আজকাল যাকে আমরা অনেকটা কোমল-গান্ধার বলি)। ভাষারাগ ও সংকীর্ণ বা মিশ্র এই দু'রকম রাগ। সঙ্গীত-রত্নাকরে (১৩শ শতাব্দী) গান্ধারী, গান্ধারবল্লী, গান্ধারপঞ্চম, নাগগান্ধার প্রভৃতি গান্ধারশ্রেণীর রাগের উল্লেখ পাই। এই রাগগুলি ভাষা বা ছায়া- (আর একটি থেকে উৎপন্ন) রাগ নামে পরিচিত। সঙ্গীত-রত্নাকরের দ্বিতীয় রাগবিবেকাদ্যায়ে শাক্তদেব ভাষারাগ হিসাবে গান্ধারীর পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

গান্ধারপঞ্চমে ভাষা গান্ধারী স-গ-ভূষিতা।

ধাতুস্তা সর্বলোকশ্চ হৃদ্যা স্বীণাং বিশেষতঃ ॥

এই গান্ধারীরাগ গান্ধারপঞ্চমের ভাষা বা ছায়ারাগ, অর্থাৎ গান্ধারপঞ্চম থেকে সৃষ্ট। শাক্তদেব বলেছেন বিশেষ ক'রে এই রাগটি স্বীলোকদের বিশেষ প্রিয়। রত্নাকরে দেবগান্ধার বা দেবগান্ধারী নামে কোন রাগের ঠিক উল্লেখ নাই।

গান্ধারীকে আবার ভিন্নষড়্জরাগের ভাষা ও ভাষাজ এই দু'টি রাগ-রূপে পেয়ে থাকি। ভিন্নষড়্জের ভাষারাগ হিসাবে গান্ধারীর পরিচয় হ'ল,

গান্ধারান্ধো মধ্যমাস্তা গান্ধারী মধ্যমোজ্জিতা।

গেয়ৈকাস্তে ভিন্নষড়্জভাষা শাহুলসংযতা ॥

প্রাচীন সঙ্গীতগুণী হিসাবে আজনেয়, কণ্ঠপ, দুর্গাশক্তি, কোহলাদির মতো শাহুলের মতবাদও প্রামাণিক। ভাষাজ হিসাবে গান্ধারীর রূপ হ'ল,

ষড়্জগ্রহাংশা গান্ধারী পঞ্চমাস্তা সমস্বরা।

সংপূর্ণা তার-ষড়্জা চ স্বরেষল্লাদিবর্জিতা ॥

এ'ছাড়া সৌবীরিকা বা সৌবীর-রাগের ভাষা বা অঙ্গরাগ হিসাবে গান্ধারীর

(গান্ধারী ?) আর একটি পরিচয়ও শাস্ত্রদেব দিয়েছেন : “গান্ধারী করুণে সাস্ত্য সঙ্গপূর্ণা নিগ্রহাংশিকা। সৌবীরিকাজা * *” ॥

সঙ্গীত-মকরন্দে (৭ম-১১শ শতাব্দী ?) গান্ধারের সঙ্গে সঙ্গে আবার দেবগান্ধার-রাগের উল্লেখ পাই। মকরন্দকার নারদ “দেশীরাগরহস্তং চ সাস্ত্রতং শৃণু যত্নতঃ” কথাগুলি প্রস্তাবনা-রূপে বলে সম্পূর্ণ রাগের পর্যায়ে গান্ধাররাগের উল্লেখ করেছেন : “সম্পূর্ণো গান্ধারাদি প্রকীর্তিতঃ” (৩৩৮) ও ষাড়বরাগের পর্যায়ে দেবগান্ধারের কথা বলেছেন : “ষাড়বো দেবগান্ধারো গাদির্বর্জো নিষাদকঃ” (৩৩০)। মকরন্দকার নারদ ছ’রাগ ও ছত্রিশ রাগিণীর পঞ্চপাতী। তিনি বঙ্গাল (বাঙ্গালী ?)-রাগের ঘোষিত বা জ্বী (রাগিণী) হিসাবে গান্ধারীর নামোল্লেখ করেছেন (৩৭১) ও অন্তের মতবাদের নজির দিয়ে (“অন্তেষ্টকং”) শ্রীরাগের জ্বী বা রাগিণী হিসাবে দেবগান্ধারীর^{৫৫} নামোল্লেখ করেছেন (৩৭৫)। মোটকথা ‘দেবগান্ধার’ রাগটির প্রথম উল্লেখ পাই আমরা সঙ্গীত-মকরন্দে। রাগ-রাগিণী ও পুরুষ-স্ত্রী বিভাগ প্রভৃতির আলোচনা স্ব্পষ্টভাবে থাকার জন্য সঙ্গীত-মকরন্দকে সঙ্গীত-রত্নাকরের তথা খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর অনেক পরবর্তী গ্রন্থ বলে মনে হয়। এ’সম্বন্ধে পরে বিশেষভাবে আলোচনা করতে চেষ্টা করব।

১৭শ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ের সঙ্গীতশাস্ত্রী পণ্ডিত লোচনের ‘রাগতরঙ্গিনী’ গ্রন্থেও গান্ধার, গান্ধারী ও দেবগান্ধারের উল্লেখ ও পরিচয় পাই ও তা থেকে মনে হয় মকরন্দকারের মতো তিনি এ’ তিনটিকে পৃথক রাগ হিসাবে গণ্য করেছেন। তরঙ্গিণীকার লোচন গান্ধাররাগের পরিচয় দিয়েছেন,

গোধা-(গোধী ?)-সাবরী দেবগিরিভৈরববাদপি।

সিদ্ধসংযোগতঃ প্রোক্তো গান্ধারঃ পৃথিবীতলে ॥

গৌরী, আসাবরী, দেবগিরি, ভৈরব ও সিদ্ধ রাগগুলির মিশ্রণে গান্ধাররাগের সৃষ্টি। খৃষ্টীয় ১২শ শতাব্দীর ‘সেকন্তভোদয়া’ গ্রন্থে হলায়ুধ মিশ্র জয়দেব-ঘরগী পদ্মাবতীর প্রসঙ্গে গান্ধাররাগের উল্লেখ করেছেন দেখা যায় : “ততঃ পদ্মাবতী জয়দেবস্ত ব্রাহ্মণী গান্ধারনামা ধ্বনিরুদগরিতি চ”। ‘ধ্বনি’ শব্দে এখানে ‘রাগ’। ১২শ শতাব্দীতে গান্ধাররাগের গঠনপ্রণালী বা স্বররূপ ১৩শ শতাব্দীর গ্রন্থ সঙ্গীত-রত্নাকরে উল্লিখিত গান্ধাররাগের স্বররূপ অমুযায়ী হওয়াই স্বাভাবিক। অনেকে ‘রাগতরঙ্গিনী’ (১৭শ শতাব্দী) ও তার পথচারী পণ্ডিত হৃদয়নারায়ণের (১৭শ

৫৫। মকরন্দকার ‘অ’কারান্ত গান্ধার ও দেবগান্ধারকে কখনো কখনো ‘ই’কারান্ত গান্ধারী ও দেবগান্ধারী বলেছেন।

শতাব্দী) ‘হৃদয়নারায়ণ’ ও ‘হৃদয়কৌতুক’ বইগুলিতে উল্লিখিত রাগগুলির রূপের মাধ্যমে ১২শ শতাব্দীর গ্রন্থ ‘গীতগোবিন্দ’ ও ‘লেখশুভোদয়া’-য় বর্ণিত রাগের স্বর-রূপ নির্ণয় করার পক্ষপাতী। পণ্ডিত লোচন দেবগান্ধারকে গৌরী-সংস্থানের (গৌরীমেলের) রাগ বলেছেন : “আসাবরী তথা গেয়া দেবগান্ধার এব চ, * * গৌরীসংস্থানমধ্যে তু এতে রাগা ব্যবস্থিতাঃ”। গৌরীসংস্থানের পরিচয় হ’ল,

এবং সতি চ গান্ধারো দ্বৈ শ্রুতীমধ্যমশ্চ চৈৎ ।

গুহ্যতি কাকলী নিঃশ্রুতদা গৌরী প্রবর্ততে ॥

অর্থাৎ তোড়ীঠাটের যে রূপ বর্ণনা করা হয়েছে (= ঋষভ ও ধৈবত কোমল), তার দু’টি শ্রুতি যদি মধ্যমস্বরে যোগ করা যায় ও নিষাদ কাকলী-নিষাদ-রূপে ব্যবহৃত হয় তাহলেই গৌরী-সংস্থান বা গৌরীঠাটে রূপায়িত হয়। এ’ থেকে বোঝা যায় ১৭শ শতাব্দীতে দেবগান্ধারের স্বররূপ ছিল সম্পূর্ণজাতি (সাতস্বরযুক্ত) ও বর্তমান ভৈরবঠাটের অনুরূপ। পণ্ডিত অহোবল (১৭শ শতাব্দী) দেবগান্ধারীর (?) পরিচয় দিয়েছেন দ্বিতীয় প্রহরের পরে গেয় রাগিণী হিসাবে। তিনি উল্লেখ করেছেন,

তদা তু দেবগান্ধারী পূর্ণশ্চৈতৈরবো যদা ।

গান্ধারাদিস্বরোদগ্রাহা স-স্বরংশেন শোভিতা ।

সা সদা রি-স্বরোদগ্রাহা তদারোহে গ-বজ্রিতা ॥

এই দেবগান্ধারী ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতির রাগিণী ; তার ধৈবত কোমল। বর্তমান উত্তর-ভারতীয় হিন্দুস্থানী-পদ্ধতিতে গান্ধারীকে আসাবরীমেলের অন্তর্ভুক্ত বলা হয়। রাগবিবোধকার পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০০ খৃঃ) দেবগান্ধারকে ‘ভৈরবীমেলের, হৃদয়নারায়ণদেব গৌরীমেলের ও রাগচন্দ্রোদয়কার পুণ্ডরীক মালবগোলমেলের অন্তর্গত বলেছেন। তাছাড়া ‘রাগমালা’ গ্রন্থে দেবগান্ধারকে আবার শংকরাভরণ-মেলের ও ‘রাগলক্ষণ’ গ্রন্থে নটভৈরবীমেলের অন্তর্ভুক্ত বলা হয়েছে। একই গান্ধার, গান্ধারী ও দেবগান্ধার বা দেবগান্ধারী নিয়ে বিভিন্ন মতবাদ ও তার বিকাশভঙ্গির সৃষ্টি হয়েছে। অবশ্য আমাদের আলোচনার বিষয় হ’ল হরিবংশে দেবগান্ধারের রূপ ও বিকাশ কি ধরণের ছিল। টীকাকার নীলকণ্ঠ উল্লেখ করেছেন : “রাগো বসন্তাদিঃ সাকল্যেন গান্ধারাদয়ো যত্র তং গন্ধাবভরণং নাম গীতবিশেষবিক্রমং রাগান্তরমিশ্রম্ আসারিতং মূছিতং জগিরে গীতং কৃতবন্ত্যঃ”। কিন্তু প্রশ্ন এই যে তখন ভারতীয় সমাজে বসন্তরাগের আবির্ভাব হয়েছে কিনা। সঙ্গীতশাস্ত্রের পরিপ্রেক্ষিতে আমরা দেখি খৃষ্টপূর্ব সমাজে কেন, এমন কি খৃষ্টীয়

৫ম-৭ম শতাব্দীতে বৃহদেশীকার মতঙ্গের সময়েও বসন্তের বিকাশ সঙ্গীত-সমাজে হয়নি। বসন্তের প্রথম পরিচয় পাই আমরা ৭ম-১১শ শতাব্দীর মাঝামাঝি ‘সঙ্গীতসময়সার’-প্রণেতা পার্শ্বদেব ও মকরন্দকার নারদের (২য়) সময়ে। বরং বসন্তের সমগোত্রীয় হিন্দোলরাগের পরিচয় পাই মতঙ্গের বৃহদেশীতে (৫ম-৭ম খুঃ)। আসলে বসন্ত মার্গ-আভিজাত্যসম্পন্ন দেশীরাগ, ভারতীয় সমাজে সে বিকাশ লাভ করে খৃষ্টীয় ৮ম-৯ম শতাব্দীর বা ১১শ শতাব্দীর আগে নয়। সুতরাং হরিবংশে (খৃষ্টপূর্ব ২০০) উল্লিখিত দেবগান্ধার-রাগটি সম্ভবত জাতিরাগ গান্ধারীরই ভিন্ন (বিকৃত ?) একটি নাম,—দেবতাদের পর্ষস্ত প্রিয় ও ইষ্ট ছিল বলে ‘দেব-গান্ধার’ নাম হওয়াও কিছু বিচিত্র নয়। দেবগান্ধারকে গান্ধারদেশজাত রাগ বা গ্রামরাগ হিসাবেও গণ্য করা যায় না। আর হরিবংশে উল্লিখিত দেবগান্ধারকে যদি জাতিরাগ গান্ধারীরই অভিন্ন রূপ হিসাবে গণ্য করার পরিবর্তে দেশীরাগ-রূপে গ্রহণ করা হয় তবে তাকে পরবর্তীকালের প্রসিদ্ধ রাগ বলা ছাড়া গতাস্তর নেই। গঙ্গাবতরণ-নৃত্যান্যট্যের সঙ্গে গান্ধার তথা দেবগান্ধার-রাগ সম্পর্কিত। নাট্যশাস্ত্রে (৪।১৬৮) গঙ্গাবতরণনৃত্যের কথাও এ’প্রসঙ্গে করা হয়েছে, কিন্তু ভারত এই নৃত্যের সঙ্গে গান্ধাররাগের কোন সম্পর্কের কথা উল্লেখ করেন নি।

হরিবংশে যে ‘নান্দি’ শব্দটির উল্লেখ আছে (“নান্দিং চ বাদয়ামাস”) তার অর্থ চর্মবাণ অথবা স্বস্তিবাচন। নীলকণ্ঠ উল্লেখ করেছেন : “নান্দিং নন্দিকেশ্বর-মুখং চর্মকোষময়ং বাণবিশেষম্। দ্বাদশপটহশব্দো নন্দিরিত্যন্তো। নান্দৌমিতি পঠেৎ নান্দীং দেবদ্বিজাদীনাং শুভশংসিনীম্ অষ্টাভির্দশভির্বা অবাস্তরবাক্যযুক্তাং পূর্বরঙ্গপ্রধানাং বাক্যাবলীং বাদয়ামাস পপাঠেতি কেচিৎ। নান্দ্যন্তে মঙ্গলপণ্ড-পাঠান্তে।” চামড়ার আচ্ছাদনযুক্ত বাণ-বিশেষকে নান্দি বলে। অনেকের মতে বারটি পটাহের একত্রীকৃত শব্দকে নন্দি বা নান্দি বলে। দেবতা ও ব্রাহ্মণের প্রশংসাসূচক আটটি বা দশটি অবাস্তর-বাক্যে গঠিত পূর্বরঙ্গপ্রধান পণ্ডাবলীর পাঠকেও নান্দি বলে। আবার মঙ্গলবাচক পণ্ডের পাঠ বা উচ্চারণকেও নান্দি বলে।

শাঙ্গদেব সঙ্গীত-রসজ্ঞাকরের বাণাধ্যায়ে মার্গ ও দেশীভেদে পটহকে দু’রকম শ্রেণীর বলেছেন : “মার্গদেশীগতয়েন পটহো দ্বিবিধো ভবেৎ” (৬৮০৫)। বাণ্ড হিসাবে নান্দি পটহ-শ্রেণীভুক্ত। ভারত নাট্যশাস্ত্রে (৫।২৩-২৫) স্বস্তি বা মঙ্গলবাচন হিসাবে নান্দির উল্লেখ করেছেন,

পূর্বমেব তু রঙ্গেশ্বিন্ তস্মাদুত্থাপনং শ্বতম্।

যস্মাচ্চ লোকপালানাং পরিবৃত্য চতুর্দিশম্ ॥

বন্দনানি প্রকুবন্তি তস্মাস্তু পরিবর্তনম্ ।

আশীর্বচনসংযুক্তা নিত্যং যস্মাং প্রবর্ততে ॥

দেবদ্বিজ্ঞনুপাদীনাং তস্মান্নান্দীতি সংজ্ঞিতা ।

নান্দি বা মঙ্গলবাচন অভিনয়ের সঙ্গে সম্পর্কিত । হরিবংশে উল্লিখিত গঙ্গাবতরণ-নৃত্যনাটিকাটিতে চর্মপটহ-শব্দ ও মঙ্গলাচরণ এ'ত্বেরই সার্থকতা আছে । হরিবংশকার বলেছেন 'বাদয়ামস', সুতরাং এখানে নান্দিকে চর্মবাণ্ড হিসাবে গ্রহণ করাই মনে হয় সমীচীন । জৈনগ্রন্থ রায়পসেনিয়সূত্রে যে ষাট রকম বাণ্ডযন্ত্রের উল্লেখ আছে 'নান্দীমুদঙ্গ' তাদের অন্ততম । নান্দি ও নান্দীমুদঙ্গ বোধহয় একই শ্রেণীর চর্মবাণ্ড ।

গান অর্থে গেষ । রামায়ণ ও মহাভারতে সঙ্গীতের আলোচনায় পাঠ্য ও গেষ সম্বন্ধে আমরা সংক্ষেপে আলোচনা করেছি । হরিবংশে উল্লেখ আছে : "নানাবিধানি তূর্ধানি গেষানি মধুরাণি চ" (বিষ্ণুপর্ব ৭৬।৫৮) । নারদীশিক্ষায় "গেতি গেষং বিদুঃ প্রাজ্ঞা ধেতি কারুপ্রবাদনম্" প্রভৃতি শ্লোকেও 'গেষ' শব্দে নারদ 'গান' বলেছেন : "গ-শব্দেন গানং লক্ষ্যতে" । রাগের প্রকৃতি নির্ণয়ের জন্ত ভরত দশলক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন ।^{৫৬} শাক্তদেব জাতিপ্রকরণে দশলক্ষণ মেনে নিয়েও রাগ-নির্ণয়ের সুবিধার জন্ত তেরোটি লক্ষণের উল্লেখ করেছেন ।^{৫৭} পণ্ডিত লক্ষ্মীনারায়ণ 'সঙ্গীতসুর্ধোদয়' গ্রন্থে শাক্তদেব উল্লিখিত জাতির তেরোটি লক্ষণ স্বীকার করেছেন । পণ্ডিত গোবিন্দ-দীক্ষিতের মতও তাই । স্বরমেলকলা-নিধিকার পণ্ডিত রামামত্য রাগ বা জাতিরাগের দশলক্ষণ স্বীকার করেও গ্রহ, অংশ ও ত্রাস এই তিনটি লক্ষণের ওপর বেশী জোর দিয়েছেন । পুণ্ডরীক এবং সোমনাথও তাই । শাক্তদেব অংশ ও গ্রহ-নির্ণয়ের প্রসঙ্গে 'গেষ' শব্দের উল্লেখ ক'রে বলেছেন : "যো রক্তিব্যঙ্গকো গেষে" প্রভৃতি ।^{৫৮} অর্থাৎ যে স্বরসন্দর্ভ

৫৬ । গ্রহাংশো তারমন্ত্রো চ ত্রাসোপস্থাস এব চ

অঙ্গত্বং চ বহুত্বং চ বাড়বোড়বিত্তে তথা ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৮।৭০

৫৭ । গ্রহাংশতার মন্ত্রাশ্চ ত্রাসোপস্থাসকৌ তথা ।

অপি সংস্থাসবিভাসৌ বহুত্বং চাঙ্গতা ততঃ ॥

এতান্তুস্বরমার্গেণ সহ লক্ষ্যাদি জাতিষু ।

বাড়বোড়ু চিতে কাপীত্যেবমাহুস্ত্রয়োদশ ॥

—সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৭।২৯-৩১

রক্তির অভিব্যঞ্জক তাই ‘গেয়’, গীত বা গান (‘গীতগানলক্ষণঃ ইত্যর্থঃ’)। কল্লিনাথ ‘গেয়’ শব্দটির অর্থ আরো পরিষ্কৃত ক’রে বলেছেন : “যো রক্তোত্যাগঃ-লক্ষণম্। রক্তিব্যঞ্জকত্বাদিধর্মযুক্তো যঃ স্বরঃ স সংগীতভাগত্বাদংশ ইতি ব্যপদিষ্ঠতে গেয়ে। রক্তিব্যঞ্জকঃ ইত্যোতাবতুচ্যামানে স্বরগতরক্তিমাত্রব্যঞ্জকত্বং স্বরান্তরাগামপ্যাবিশিষ্টমিতীহ স্বরসন্দর্ভভেদপ্রতিনিয়তরক্তিবিশেষব্যঞ্জকত্বং বিবক্ষিতত্বাদ্ গেয়ং ইতি বিশেষণম্ * *।”^{৫৯} গেয় বা গানই রঞ্জকত্বধর্মবিশিষ্ট হয় ও তা মাহুঘের মনে স্রবের ও ভাবের স্পন্দন জাগিয়ে একটি সংস্কার সৃষ্টি করে। হরিবংশেও উল্লেখ আছে : “গেয়ানি মধুরানি চ”, অর্থাৎ রাগপ্রকৃতিবিশিষ্ট ও মনোরঞ্জনকারী গান বা গীতির প্রচলন ২০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ সমাজে প্রচলিত ছিল।

বাত্যব্দ হিসাবে হরিবংশের সময়ে আমরা তুষ্টবীণা, বল্লকী, মৃদঙ্গ, তুর্ধ, ভেরী, শঙ্খ, বেণু, বীণা, পণব, ঝর্ঝরী, ডিগুম প্রভৃতির উল্লেখ পাই। যেমন,

- (১) পর্ণবাত্যন্তরে বেণুঃ তুষ্টবীণাং চ তত্র হ।^{৬০}
- (২) বল্লকীং বাত্মানো হি সশ্বস্রবিমূহিতাম্।^{৬১}
- (৩) প্রতিষিক্কেষু তুর্ধেষু মৃদঙ্গাদিষু তেষু বৈ।^{৬২}
- (৪) ভেরীশঙ্খমৃদঙ্গানাং পণবানাং সহস্রশঃ।^{৬৩}
- (৫) বেণুবীণামৃদঙ্গৈশ্চ পণবৈঞ্চ সহস্রশঃ।^{৬৪}
- (৬) অনেকভেরীপণবঝর্ঝরীডিগুমাকুলম্।^{৬৫}
- (৭) গীতবাদিত্রবহ্লং * * *।^{৬৬}
- (৮) বীণাং গৃহীত্বা মহতীং * * *।^{৬৭}

৫৯। “In this passage Kallinātha explains that if ‘amśa’ is defined as manifesting sweetness without any qualification, its power to manifest sweetness would be applicable to all *svaras* without any distinction. Hence he points out that by the use of the specifying adjunct ‘geya’ the amśa’s function of manifesting the peculiar sweetness characteristic of the different groupings of *svaras* (in the musical piece) is indicated.”—*The Rāgas of the Kārṇāṭic Music* (1938), p. 77.

৬০। বিষ্ণুপর্ব ১১।২৭

৬১। ” ২৯।১১

৬২। ” ৩০।৩৮

৬৩। ” ৬৩।৮১

৬৪। ” ১১৭।৪

৬৫। ” ১২১।২৬

৬৬। ” ১৩৩।১০

৬৭। হরিবংশপর্ব ৫৪।৮

পূর্বে উল্লিখিত হয়েছে তুষীবীণা তুষুরা > তুষুরা > তুষুরুবীণা বর্তমান তানপুরারই অভিন্ন নাম। জৈন রায়পসেনিয়ন্থত্তে তুষী বা তুষীবীণার উল্লেখ আছে। হরিবংশ-পুরাণে তুষী বা তুষীবীণা বা তুষুরুবীণার উল্লেখ থাকায় ভারতীয় ক্লাসিক্যাল সঙ্গীতের অপরিহার্য বাতায়ন তানপুরার প্রচলন যে বেশ প্রাচীন (খৃষ্টপূর্ব ২০০) তা বোঝা যায়। তুষুরা বা তানপুরা বীণারই একটি রূপভেদ। পূর্বে (অন্তত খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে) যেমন পুন্ডরবাত বা মৃদঙ্গে স্বর-স্থাপনা করার বিধি (মার্জনা) ছিল তেমনি বর্তমানে তুষুরা বা তানপুরায় স্বরের স্থাপনা করা হয় ষড়্জ ও পঞ্চম স্বর-ছাঁটিকে কেন্দ্র করে।^{৩৮}

রায়পসেনিয়ন্থত্তে বল্লকী বাতায়নটি বীণা-পর্ষায়ে উল্লেখ করা হয়েছে। মনে হয় বিপক্ষী, মহতী, কচ্ছপী, চিত্রা প্রভৃতির মতো বল্লকী এক ধরনের বীণা হিসাবে প্রাচীন ভারতে প্রচলিত ছিল। হরিবংশে মহতীবীণারও উল্লেখ আছে। মহতীবীণার বাদনপ্রণালী বেশ কঠিন। কোহলীয়ে এই বীণার পরিচয় দেওয়া আছে,

দণ্ডং বংশময়ং কাস্তং (?) বতুলং তুষ্ময়ংকং ।

নবমুষ্টি স্বরস্থানং চাত্র যত্নেন কারয়েং ॥

তস্মিন্ দণ্ডে সপ্তসংখ্যামোটনীং সন্নিবেশয়েং ।

দক্ষিণে বিগ্ৰসেদগ্গং ক্ষুদ্রতন্ত্রীদ্বয়ং ক্রমাং ॥

বৃক্ষবজ্রময়ী কার্ঘ্য মোটনী দণ্ডরঞ্জিকা ।

তাবচ্চ ভ্রাময়েং পূর্বাং মোটনীঞ্চ শটৈঃ শটৈঃ ॥

অস্ত্রাস্ত্রষ্টাদশ প্রোক্তাঃ সারিকাঃ পূর্বসুরিভিঃ ।

এতাস্ত্বে তারবাদ্যগুপ্তিস্তিস্ত পদিকোপরি ॥

মদনশ্চ চ সিক্খশ্চ (?) যোগেন স্মৃদুটীকৃতঃ ।

মহত্যা নাম বীণায়। এতল্লক্ষণমুচ্যতে ॥

মহতীবীণা মাহুঘের দেহের অল্পকরণে তৈরী। মেরুদণ্ডের মতো মহতীতে একটি বংশদণ্ড থাকে। মাহুঘের দেহে নাভি ও মস্তক (কণ্ঠ) স্বরস্থানদের মধ্যে প্রধান, মহতীতে এ' দুটি স্থানের অল্পকরণে ছ'টি অলাবু সংযুক্ত থাকে।

হল্লীসক, আসারিত প্রভৃতি নৃত্যের কথা, তাদের রূপ ও প্রকাশভঙ্গির বিষয় আলোচনা করা হয়েছে। হরিবংশের বিভিন্ন শ্লোকে নৃত্যের কথাও উল্লিখিত হয়েছে। যেমন, উপগায়ন্তি নৃত্যন্তি (২।৫০।৬৮), নটান্যং

৩৮। অবশ্য তানপুরায় মধ্যমস্বর বাদে ছ'টি স্বরই পাওয়া যায়। তাই মধ্যমযুক্ত রাগের বেলায় 'পঞ্চমের' স্থানে তারে 'মধ্যম' স্থাপনা করার নিয়ম আছে।

নৃত্যগোয়ানি বাস্তানি (২৫৫১১২), নৃত্যসং রথমার্গেষু (২৫২৬৩), ঈঙ্গিতং গীতনৃত্যঞ্চ (২৬৭৬০), ননৃত্তচাম্পরোগণাঃ (২৮৭১৩৬), পাদোদ্ধারেণ নৃত্যোন (২৯৩১৩২), নৃত্যন্তে চাম্পরাস্তত্র (২১১৮৭), নৃত্যমানাঃ প্রণায়ন্তি (৩১২১৭), নৃত্যোচ্যাপি (৩২৭১৩০) প্রভৃতি। অবশ্য ‘নৃত্য’ শব্দের উল্লেখ থাকলেই যে নৃত্যের রূপ বা তার উপস্থাপন-পদ্ধতি বোঝা যায় তা নয় কিন্তু একথাও সত্য যে নৃত্য তখনকার সমাজে প্রচলিত ছিল ও তার সমাদর চারুশিল্পবিলাসী লোকদের ভেতরও একান্তভাবে ছিল নৃত্যে, গীতে ও বাজে তাল, লয়, সম (ছন্দোবদ্ধ সমতা) প্রভৃতি রক্ষা করা হ’ত : “লয়তালসমং শ্রদ্ধা” (২৯৩২২)।

মহাভারত-হরিবংশের যুগে সঙ্গীত বা স্বরের অধিষ্ঠাত্রী দেবী বাক্ বা সরস্বতীর যথাযোগ্য আসন নির্বাচিত দেখা যায় : “সরস্বতী স্বরৈবৈক্কেরধীতে ব্রহ্মবাদিনী” (৩২৮৬০)। নীলকণ্ঠ উল্লেখ করেছেন বাক্ তথা অক্ষর বা শব্দের (স্বরের) অধিষ্ঠাত্রী দেবী সরস্বতীকে তখন সকল-কিছুর কারণস্বরূপ প্রণব-রূপেই চিন্তা করা হ’ত : “অশরীরং সরস্বতীং প্রণবরূপাং ন তু দেবতা”। হরিবংশকার আবার বলেছেন : “বাণী-জিহ্বা দেবী সরস্বতী” (৩৫২৪৮)। স্মৃতরাং সঙ্গীতে দর্শনচিন্তার বিকাশ মহাভারত-হরিবংশের অনেক আগেকার যুগেই হয়েছিল ও তার নিদর্শন বৈদিক যুগেও পাওয়া যায়। ভারতীয় সঙ্গীতের মূল তত্ত্বকথা বা মর্মকথাই তাই যে অক্ষর, বাণী বা স্বর জড় বা অচেতন নয়, চৈতন্যময় প্রণবেরই তারা অভিযাক্ত।

সূত, মাগধ, বৈতালিক, বন্দী এদের উল্লেখ রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশে সমানভাবেই পাওয়া যায়। তারা ছিল স্তাবক ও স্তুতিশীল; তারা নৃপতিবর্গ বা শাসকদের স্তুতিগান করত। রামায়ণে দেখি : “ততস্ত্ব স্তবতাং তেষাং সূতানাং পাণিবাদকাঃ”, (অযোধ্যাকাণ্ড ৩৫১২); মহাভারতে : “স্তবস্তস্তাস্তু-পাতিষ্ঠন্ সূতাংশ সহ মাগধৈঃ” (বিরাটপর্ব ৬৭১৩৬) ও হরিবংশে : “সূতামাগধ-কল্লৈশ্চ স্তবয়ম্পরসাং গণাঃ” (বিষ্ণুপর্ব ১১৭৫)। এই সূত ও মাগধরা এক সময়ে সমাজে অপাণ্ডক্বেয় হিসাবে গণ্য ছিল। অধ্যাপক উট্টারনিজ মনুর অভিমত উল্লেখ করেছেন।^{১৩} স্মৃতরা ছিল মিশ্রজাতি, অর্থাৎ ব্রাহ্মণ-কন্যাদের গর্ভে ও ক্ষত্রিয়-মোক্ষাদের গুহ্রসে জন্ম। সূত ও মাগধরাই কিন্তু সাধারণভাবে গায়কশ্রেণীভুক্ত ছিল। অনেকের অভিমত যে সূত ও মাগধদের

উৎপত্তি ক্ষত্রিয়গীর গর্ভে ও বৈশ্যের ঔরসে, আর তারি জন্ত অনেক সময় তাদের সমাজের বাইরে বাস করতে হ'ত। তারা রাজাদের বা রাজকুবর্ণের সারথির কাজও করত। মাগধরা মগধের অধিবাসী ছিল ও সূতরা মগধের পূর্বদেশে বাস করত। কিন্তু রামায়ণ, মহাভারত, হরিবংশ, অগ্নিপুরাণ ও শ্রীমদ্ভাগবত প্রভৃতি গ্রন্থে সূত, মাগধ, নট ও নটীদের সমাজভুক্ত হিসাবে গণ্য করা হয়েছে, যদিও জায়গায় জায়গায় 'বারমুখ্য নটী' প্রভৃতি শব্দেরও উল্লেখ দেখা যায়। মহাভারতেও কোন কোন জায়গায় (অনুশাসনপর্ব ২৯।১৩ এবং অশ্বমেধিকপর্ব ১১।৮১ : ১১২।১৫-১৭) গায়ক, নর্তক, বাদক, কথক, শৈলুখ, সূত ও মাগধরা রাজাদের কাছ থেকে অসম্মান পেয়েছে দেখা যায়। আবার সম্মান-লাভেরও নিদর্শন যেমন,

সূতাঃ স্তুতিপুরাণজ্ঞা রক্তকণ্ঠাঃ সুশিক্ষিতাঃ ।

* * * *

পঠন্তি পানিস্বনিনো গাথা গায়ন্তি গায়কাঃ ।^{৭০}

কিংবা—

ততঃ পুণ্যাহ্বোষণে আশীর্বাদস্বনে চ ।

সূতমাগধবন্দীনাং সংস্তুবৈর্গীতমঙ্গলৈঃ ॥^{৭১}

কিন্তু খৃষ্টীয় শতাব্দীর স্মৃতিগ্রন্থাদিতে নট, নটী, সূত ও মাগধদের নিন্দাও করা হয়েছে। 'প্রায়শ্চিত্তবিবেক' গ্রন্থে আচার্য শূলপাণি নৃত্য-গীতনিপুণ সাধারণ বারনারী-শ্রেণীভুক্ত নটীদের অবজ্ঞার চক্ষেই দেখেছেন, কেননা তারা নাকি অভিশপ্ত ভরতপুত্র বা জয়াজীব-জাতীয় নটদের পুরনারী ও পতি-পুত্রদের সঙ্গে নিয়ে প্রকাশ্য রাজসভায় নৃত্য, গীত ও অভিনয় করত। শূলপাণি উল্লেখ করেছেন,

নটীঃ শৈলুখিকীটৈঃ বরজকীঃ বেণুজীবিনীম্ ।

গত্বা চান্দ্রায়ণং কুর্ষন্তথা চর্মোপজীবিনীম্ ॥

এই নট ও নটীরা কিন্তু একটি নির্দিষ্ট শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত ছিল আর তাদেরই সাধারণত অন্ত্যজ নট ও নটী বলা হ'ত। অপরাপর নট ও নটীরা আবার অভিজাতবংশীয়ও হ'ত।^{৭২} মহর্ষি মহু অভিনেতা নটকে 'রজাবতারক' বা 'রজজীব' হিসাবে সাধারণ নট বা নটী থেকে পৃথক করেছেন। কুল্লকভট্ট উল্লেখ করেছেন :

৭০। মহাভারত, শান্তিপর্ব ৪৮।৩-৪

৭১। " হ্রোগপর্ব ৫।৪১

৭২। বাত্রামোহন চক্রবর্তী : 'নটভঙ্গারসংগ্রহ' (ইং ১৯২৪) দ্রষ্টব্য ।

“নটগায়নব্যতিরিক্তস্ত রঙ্গাবতরণজীবিনঃ”। রঙ্গজীবরা বারনারী-পুত্রও হ’ত, কিন্তু তাই বলে তারা সভ্যগম্যাজে পতিত ছিল না এবং এর নিদর্শন রামায়ণ, মহাভারত প্রভৃতি মহাকাব্য ও পুরাণ-সাহিত্যে পাওয়া যায়।

শ্রীমদ্ভাগবতে (১০।৬-৭) দেখা যায় বল্লভ, মল্ল, সূত, মাগধ প্রভৃতির মতো নটও এক শ্রেণীর জাতি হিসাবে গণ্য ছিল। ভাগবতকার উল্লেখ করেছেন : “তত্র মল্লা নটী বল্লা সূতা বৈতালিকসুতথা।” ভাগবতের ১০ম স্কন্ধের ৭০ অধ্যায়ে (১০-২১ শ্লোক) উল্লেখ আছে,

তত্রোপমন্ত্রিণো রাজন্ নানাহাশ্রয়সৈবীভূম্ ।

উপতস্থূর্ন টাচার্ঘ্য নতক্যস্তাণ্ডবৈঃ পৃথক্ ॥

মুদঙ্গবীণামুরজবেণ্ডুতালদরশ্বনৈঃ ।

ননৃত্তর্জগুস্তষ্টুবৃশ্চ সূতমাগধবন্দিনঃ ॥

তত্রাহর্বাঙ্গাঃ কেচিদাসীনা ব্রহ্মবাদিনঃ ।

পূর্বেষাং পুণ্যং যশসাং রাজাধ্যাকথয়ন্ কথাঃ ॥

পরিহাসকারী নট্যচার্ঘ্যগণ বিচিত্র রকমের হাস্যরস ও নর্তকীরা তাণ্ডব দ্বারা বিভূর পরিচর্যা করত । সাধারণভাবে তাণ্ডব (নৃত্য) পুরুষদের জন্ত ও লাস্ত্র (নৃত্য) স্ত্রীলোকদের জন্ত নির্বাচিত দেখা যায় । তাণ্ডবকে অভিজাত (ক্ল্যাসিক্যাল) শ্রেণীর নৃত্য বলা যেতে পারে, তাই গ্রাম্য বা দেশীয় নৃত্য থেকে এ’ সম্পূর্ণ পৃথক ছিল । কিন্তু ভাস্কর্যশিল্পে নারীদের তাণ্ডবনৃত্যরতাও দেখা যায় । তাই মনে হয় প্রাচীন ভারতে নারীদের জন্তও তাণ্ডবের বিধান ছিল । অনেকে মনে করেন তাণ্ডবের গতি উদ্দাম, ভাব সৃষ্ট্যমুখী রাজসিক ও এর করণপ্রয়োগ দৃঢ় ও বলিষ্ঠ, সূতরাং পুরুষেরাই সাধারণভাবে তাণ্ডবনৃত্য শিক্ষা ও প্রদর্শন করেন, আর লাস্ত্রের প্রতিফলন কমনীয় ও সাবলীল, তাই নারীদের পক্ষে লাস্ত্র বিধেয় । কিন্তু ভরত ও টীকাকার অভিনবগুপ্তের অভিপ্রায় তা নয় । তাঁরা তাণ্ডব ও লাস্ত্রকে অভিন্ন রূপেই গণ্য করেছেন । তাই পরবর্তী গুণীরা (খৃষ্টীয় ৮ম-১১শ শতাব্দী) যে স্ত্রীলোকদের পক্ষে তাণ্ডবের অমুশীলনকে অশাস্ত্রীয় হিসাবে উল্লেখ করেছেন তা সমীচীন হয়নি বলে মনে হয় ।

নাট্যাশাস্ত্রে নৃত্য ও নাট্যের প্রসঙ্গে (৪র্থ অধ্যায়) ভরত তাণ্ডবের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

সে গীতকাদৌ যুজ্যস্তে সমাঙ্ নৃত্তবিভাগকাঃ ।

দেবেন চাপি সম্প্রোক্তস্তুস্তাণ্ডবপূর্বকম্ ॥

গীতপ্রয়োগমাত্রিত্য নৃত্তমেতৎ প্রবর্ত্যতাম্ ।

প্রায়েণ তাণ্ডবরিধিদেবস্ত্যত্যাশ্রয়ো ভবেৎ ॥

স্বকুমারপ্রয়োগশ্চ শৃঙ্গরারসসম্ভবঃ ।

তস্ম তণ্ডুপ্রযুক্তস্ত তাণ্ডবস্ত্য বিধিক্রিয়াম্ ॥

নৃত্য নাটোর অঙ্গ । গীত বা গানের মতো নৃত্যেরও যথেষ্ট উপযোগিতা আছে । শোনা যায় মুনি তণ্ডু তাণ্ডবনৃত্যের স্রষ্টা । ভারতের মতো কোহলাচার্যও একথা স্বীকার করেছেন । কোহল বলেছেন,

সদ্যয়াং নৃত্যঃ শম্ভোভক্তাদ্রৌ নারদ পুরা ।

গীতবাংস্ত্রিপুরোহিতাং তচ্চিত্তস্তথ গীতকে ॥

চকারাভিনয়ং প্রীতস্ততস্তণ্ডুঞ্চ সোহব্রবীৎ ।

নাট্যোক্তাভিনয়েনেদং বৎস যোজয় তাণ্ডবম্ ॥

‘অভিনবভারতী’ টীকায় অভিনবগুপ্ত উল্লেখ করেছেন ‘লাশ্ত্র’-শব্দে সকল রকম নৃত্যই বোঝাতে পারে । তণ্ডু মুনির সৃষ্ট তাণ্ডবের প্রসঙ্গে অভিনবগুপ্ত নাট্য, কাব্য ও গীত এ’তিনটির বিশদ আলোচনা করেছেন । রাগকেও অনেক সময় কাব্য বলা হয়, কেননা রাগ স্বরেরই কাঠামো আর স্বরের আধার বা আশ্রয় হ’ল কাব্য : “অতএব রাগকাব্যানীত্যাচ্যন্তে এতানি রাগো গীত্যাঙ্কস্বাং স্বরস্ত তদাধারভূতং কাব্যমিতি” । তাণ্ডববিধি সম্বন্ধে আচার্য অভিনবগুপ্ত বলেছেন : “তাণ্ডববিধিরিতি সর্বং নৃত্যমুচ্যতে লাশ্ত্রশব্দেন সন্নিধৌ গোবলী-বর্দহ্মায়েন প্রবর্ততে তত্র বিধীয়তেহস্মিন্মুত্তমিতিবিধিঃবিধীয়মানং কাব্যং সদেবস্ত্যভিঃ বর্ণনীয়ত্বেন চাশ্রয়তি । * * ‘তণ্ডুনাপি ততঃ সম্যগ্গানভাণ্ডসমম্বিতঃ, নৃত্তপ্রয়োগ’ ইত্যাদি গীতির্গানমিতি হত্র ব্যুৎপত্তিকৃত্য” । ভগবান শংকর^{১৩} নাকি মুনি তণ্ডুকে অঙ্গহারসমৈত নৃত্যের (তাণ্ডব) প্রয়োগবিধি শিক্ষা দিয়েছিলেন, আর তারি জগ্ন তাণ্ডব রেচকাদি অঙ্গহারযুক্ত, গীত ও অভিনয়ের উন্মুখ, বাণ ও তালের অনুসারি প্রভৃতি লক্ষণযুক্ত নৃত্য । অভিনবগুপ্ত উল্লেখ করেছেন : “তথাহি— শুদ্ধমেব নৃত্তং রেচকান্ধারায়ুকং ততো গীতকাত্তভিনয়োন্মুখং ততোহপি গানক্রিয়ামাত্মানুসারি বাণতালানুসারি চ বাহ্যপ্রেক্ষণোরঃকম্পপার্শ্বনমনোন্নমনচরণ-সরণশ্লুরিতকম্পিতজ-তারাপরিষ্পন্দ-কটিচ্ছেদাঙ্গবলনমাত্ররূপম্” । তাণ্ডবনৃত্য

১৩। এখানে শংকর শব্দে সম্ভবত পঞ্চানন শিব নন । তিনি ‘সদাশিবভরতম্’ নাট্যগ্রন্থপ্রণেতা আদিভরত সদাশিব বা সদাশিবভরত (আনুমানিক ১০০-৪০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ) ।

বিশেষভাবে বর্ধমান বা বর্ধমানক গানের সঙ্গে সম্পর্কিত। বর্ধমানগীতির কথা আমরা পূর্বে আলোচনা করেছি।

ভরত তাণ্ডবের উল্লেখ ক'রে বলেছেন :

“সুকুমারপ্রয়োগশ্চ শৃঙ্গার রসসম্ভবঃ।”

শৃঙ্গার আদ্যরস ও বিশ্বসৃষ্টির কারণ। সত্ত্বগুণ থেকে সৃষ্টি, রজোগুণে পালন ও তমোগুণে ধ্বংস। তাই শৃঙ্গার কল্যাণের প্রতীক ও সত্ত্বগুণের পরিণতি বলে তাণ্ডবে সৃষ্টির উদ্ভাদনা ও রজোগুণের প্রকাশাদিকা দেখা গেলেও সত্ত্বের তা পূর্ণপরিণতি। ঈশ্বর এক থেকে বহু হয়ে প্রজ্ঞা সৃষ্টি করেছিলেন, মূলে রজঃসত্ত্বগুণই তার কারণ। শৃঙ্গাররস থেকে উদ্ভূত বলে তাণ্ডবনৃত্যে সত্ত্বের প্রসন্নতা ও সুকুমারতা নিহিত। এই প্রসন্নতার উদ্বোধক স্ত্রী ও পুরুষ উভয়েই। পুনরায় তাণ্ডবে সৃষ্টি ও সংহার দু'রকম রুতিই থাকে। নটরাজ শংকর তাণ্ডবনৃত্যে নিখিলবিশ্ব সৃষ্টি ক'রে আনন্দে আত্মহারা হয়ে তার মহিমা নিজেই উপভোগ করেন ও পরে আবার প্রলয়-মূর্তিতে তাণ্ডবের উদ্ধাম নৃত্যে বিশ্ব-সংসার ধ্বংসও করেন। তাই তাণ্ডবের দু'টি রূপের পরিচয় পাওয়া যায়। অনেকের মতে শাস্ত্রসের উদ্বোধক সৃষ্টিমুখী তাণ্ডব প্রসন্নতা ও কোমলতার প্রতিমূর্তি এবং ‘প্রায়েণ * * দেবস্তুত্যাশ্রয়ো ভবেৎ’—দেবতাদের স্তুতির উদ্দেশ্যে প্রযুক্ত হয় বলে কল্যাণময়, আর তারি জ্ঞাত শ্রীমদ্ভাগবতকার ও হরিবংশ-প্রণেতা কোমলস্বভাব। নারীদের পক্ষেও সেই নৃত্য বিহিত বলেছেন।

শ্রীমদ্ভাগবতকার পুনরায় উল্লেখ করেছেন : ‘হৃত, মাগদ ও বন্দীরা মৃদঙ্গ, বীণা, মুরঙ্গ ও বেণু প্রভৃতি বাত্ময়স্বের সহযোগে ও শঙ্খধ্বনির সঙ্গে নৃত্য, গীত ও স্তুতিপাঠ আরম্ভ করলো’। মহর্ষি মনু উল্লেখ করেছেন (মহুসংহিতা ১০।১২),

বাল্লো মল্লশ্চ রাজশ্চাত্ৰাত্মনিচ্ছিবিরেব চ।^{১৪}

নটশ্চ করণশ্চৈব খসো দ্রবিড় এব চ ॥

বাল্ল, মল্ল প্রভৃতির মতো নটও ত্রাত্যক্ষত্রিয়। টীকায় কুল্লকভট্ট উল্লেখ করেছেন : “ক্ষত্রিয়াং ত্রাত্যাং সর্বাণ্যাং বাল্লমল্লনিচ্ছিবিনটকরণখসদ্রবিড়খ্যা জায়ন্তে। এতান্বেপ্যেকশ্চৈব নামানি”। দেশভেদে একই জাতির নামভেদও দেখা যায়। ভাত্যকার মেধাতিথি মহর্ষি মনুর উপরি-উক্ত শ্লোকটি সম্বন্ধে বলেছেন : “এতাভিঃ সংজ্ঞাভিঃ প্রসিদ্ধা এবং জাতীয়া বেদিতব্যঃ”, অর্থাৎ বিচিত্র সংজ্ঞা দ্বারা বিভিন্ন

জাতিই বুঝতে হবে। সুতরাং এঁসব থেকে বোঝা যায় এক সময়ে নট ও নটীরা একশ্রেণীর জাতি হিসাবে গণ্য ছিল।

স্মার্ত পরাশর নটকে বর্গসংকর হিসাবে গ্রহণ করেছেন। বৃহদ্রমপুরাণে ছত্রিশটি জাতির মধ্যে নট মধ্যম-বর্গসংকর ও বড়ুর অধ্যম-বর্গসংকর বলে উল্লিখিত হয়েছে। ব্রহ্মবৈবর্তপুরাণেও তাই। কিন্তু হরিবংশপুরাণে যে ছালিক্যানৃত্য, আসারিতনৃত্য বা গঙ্গাবতরণ-নৃত্যনাট্যের উল্লেখ আছে তাতে দেখা যায় যুদ্ধ, বীণা, বেণু প্রভৃতি বাজের সঙ্গে যে নট ও নটীরা নৃত্য ও অভিনয়াদি করেছিলেন তাঁরা ছিলেন অভিজাত যাদববংশীয় পুরুষ ও নারী। শ্রীকৃষ্ণ এবং বলরামও নটবেশে নৃত্য রত ছিলেন। বারনারীদের পক্ষেও অভিজাত নৃত্যে অবাধ অধিকার ছিল। সুতরাং নট, নটী বা বারনারীরা সকল সময়েই ব্রাত্য-কৃত্রিয় বা বর্গসংকর হিসাবে ভারতীয় সমাজে পরিত্যক্ত, নিন্দনীয় বা অপাণ্ডিত্যেয় ছিল না।

অনেকের মতে ‘নাটক’ থেকে ‘নট’ শব্দটির উৎপত্তি। ‘নট’-খাতুর অর্থ নৃত্য করা। সেই হিসাবে অভিনয়ে নৃত্য ও গীত যারা করে তারাই নট বা নটী নামে অভিহিত। অমরকোষে নটপর্ধ্যয়ে উল্লিখিত হয়েছে,

শৈলালিনস্ত শৈলুবা জায়াজীবা কুশাস্বিনঃ ।

চারগন্ত কুশীলবাঃ ভরতেতাপি নটাকুতাঃ ॥

নটসম্প্রদায় শৈলালী, শৈলুবা, জায়াজীব, কুশাস্বি, চারণ, কুশীলব ও ভরত এই সাত ভাগে (ও নামে) বিভক্ত। ভরত নাট্যশাস্ত্রে এই সাত শ্রেণীর নটকে এক জাতীয় বলে স্বীকার করেন নি, তবে নট হিসাবে সকলকেই গণ্য করেছেন। বাঙ্গাল সাহিত্যের ইতিহাসে দেখি খৃষ্টীয় ১৫শ-১৭শ শতাব্দীর বাঙ্গালাদেশে যে কোন নাটক বা গীতিনাট্যের মূলগায়ককে ‘নট’ বলা হ’ত, আর সেই নটের সহকারী হিসাবে যে গীতি ও নৃত্যকুশল নারীরা থাকত তাদের বলা হ’ত ‘নটী’। মঙ্গলকাব্যে ‘নাট’-গান বা যাত্রাভিনয়ের উল্লেখ পাওয়া যায়। বাঙ্গালার পল্লীসমাজে একসময়ে নাটগানের বিশেষ প্রচলন ছিল। নাটগানের পুরুষ-শিল্পীদের নাম ছিল ‘নট’ ও নারী শিল্পীদের নাম ‘নটী’। নাটগানে নৃত্য, গীত ও বাজের বিশেষ সমারোহ থাকত।

তৃতীয় পরিচ্ছেদ

॥ মৌর্যযুগ ও বৌদ্ধসাহিত্যে সঙ্গীত ॥

(খৃষ্টপূর্ব ৩২০—খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী)

৩২৪ খৃষ্টপূর্বাব্দেই মৌর্যরাজত্বের সূচনা বলা যায়, কেননা মহারাজ চন্দ্রগুপ্ত-মৌর্য সে সময়ে মগধের সিংহাসনে আরোহণ করেন। মগধের রাজধানী ছিল গঙ্গা ও শোন নদীর সঙ্গমস্থলে পাটলিপুত্র-নগরে। অবশ্য জৈন, বৌদ্ধ ও পৌরাণিক প্রমাণপঞ্জী অল্পস্বারে চন্দ্রগুপ্তের সন-তারিখ ব্যাপারে যথেষ্ট মতভেদ আছে। চন্দ্রগুপ্ত-মৌর্য অর্থশাস্ত্রকার কোটিল্যের সহায়তায় ৩০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ পর্যন্ত রাজত্ব করেন। মহারাজ চন্দ্রগুপ্তের পর তাঁর পুত্র বিন্দুসার ৩০০ থেকে ২৭৩ খৃষ্টপূর্বাব্দ পর্যন্ত পাটলিপুত্র-নগরে রাজত্ব করেন। তাঁর সময়ে গ্রীস ও হুন্দর প্রাচ্যের কয়েকটি দেশের সঙ্গে ভারতের বাণিজ্যিক সম্পর্ক স্থাপিত হয়েছিল ও তার মাধ্যমে ভারতীয় সভ্যতা, শিক্ষা ও শিল্প-সংস্কৃতি যে বিদেশে বিস্তারলাভ করেছিল তা সহজেই অনুমান করা যায়।

মহারাজ বিন্দুসারের পর প্রিয়দর্শী অশোক ২৭৩ খৃষ্টপূর্বাব্দে সিংহাসনে অধিরোহণ করেন ও ২৩৬ খৃষ্টপূর্বাব্দ পর্যন্ত সগৌরবে পাটলিপুত্রে রাজত্ব করেন। সম্রাট অশোকের জয়গাথা ভারতের ইতিহাসকে গৌরবান্বিত করেছে। অশোক তামিল-ভারত থেকে আফগানিস্তান পর্যন্ত সুবিশাল প্রদেশ জয় করেছিলেন। কঙ্কাজ, গান্ধার ও কাবুল-উপত্যকা, নেপাল ও কাম্বীর এবং দক্ষিণে গোদাবরী ও কৃষ্ণা নদীর ধারে ধারে অঙ্গদেশ পর্যন্ত দেশগুলি, কলিঙ্গ ও উত্তরবঙ্গে পৌণ্ড্রবর্ধন পর্যন্ত তাঁর রাজ্য বিস্তৃত হয়েছিল। তাঁর সময়ে পাটলিপুত্র-নগরে তৃতীয় বৌদ্ধ-মহাসঙ্কটীয় অধিবেশন হয়। ভিক্টু যোগগলিপুত্র তিসার বা উপগুপ্ত সেই অধিবেশনে অধিনায়কত্ব করেন। অশোক মজ্জতিকা, মহারক্ষিত, মজ্জিম, ধর্মরক্ষিত, মহাদেব প্রভৃতি প্রধান ভিক্টুদের ও তাঁর পুত্র মহেন্দ্র প্রভৃতিকে কাম্বির, গান্ধার, হিমালয়প্রদেশ, মহারাষ্ট্র, সুবর্ণভূমি (বর্ম), লঙ্কা প্রভৃতি দেশে ও সমগ্র ইজিপ্ট গ্রীস, প্রভৃতি হুন্দর প্রাচ্য ও পাক্ষাত্যেও ধর্ম-প্রচারের জন্য পাঠিয়েছিলেন। কলিঙ্গ ভারতের শিক্ষা ও সংস্কৃতি—শিল্প ও সঙ্গীত সমগ্র বিশ্বে ছড়িয়ে পড়েছিল।

অশোকের পর অশ্বাশ্ব মোর্ধ-রাজারা অর্ধশতাব্দী ধরে রাজত্ব করেন। মোর্ধ-যুগে বিভিন্ন ভাস্কর্য এবং বিভিন্ন ধর্ম, সামাজিক আচার-ব্যবহার ও প্রেমোদ-অনুষ্ঠানে নৃত্য, গীত ও বাস্তব প্রচলন ছিল। খৃষ্টপূর্ব ৩য় থেকে ২য় শতকের মধ্যে মহাবান ও হীনবান সম্প্রদায়-দুটির মধ্যে অসংখ্য বৌদ্ধগ্রন্থ রচিত ও সংকলিত হয়। রামায়ণ ও মহাভারতের মতো বৌদ্ধ মারসম্মত, ভিক্ষুসম্মত, অজ্ঞান-নিকায় প্রভৃতি গ্রন্থে থের ও থেরী গাথার বিবরণ পাওয়া যায়। বৌদ্ধ স্থবিরদের নামে যে সকল গাথা বা গান রচিত হয় তাদের নাম ছিল ‘থেরগাথা’ ও থেরী বা স্থবিরাদের উদ্দেশ্য করে রচিত গাথা বা গানের নাম ছিল ‘থেরীগাথা’। থেরগাথায় ১২৭২টি গাথায়ুক্ত ১০৭টি কবিতা ও থেরীগাথায় ৫২২টি গাথায়ুক্ত ৭৩টি কবিতার উল্লেখ পাওয়া যায়। বিনয়পিঠক বা মহাবস্তুর অংশ বা গাথাও পাঁচ শত প্রত্যেক-বুদ্ধ গান করতেন। গাথাগুলি স্থরে অর্থাৎ বড়জাদি স্থরযোগে ও বিভিন্ন তালে গান করা হ’ত। অনেক সময় বীণা, মৃদঙ্গ, বেণু প্রভৃতি বাস্তবস্ত্রেরও সহযোগ থাকত। বৌদ্ধ-জাতকমালায় দেখা যায় গানের সঙ্গে নৃত্যেরও সমাবেশ থাকত।

নির্দিষ্ট কতকগুলি থের বা স্থবির ও থেরী বা স্থবিরার নামে যে গাথাগানগুলি রচিত হয়েছিল তার প্রমাণ পাওয়া যায় বিভিন্ন প্রাচীন পুঁথি ও খৃষ্টীয় ৫ম শতাব্দীতে রচিত ধর্মপালের ভাস্ক থেকে। কতকগুলি থেরীগাথা আবার বৌদ্ধ-ভিক্ষুরা ও কতকগুলি থেরগাথা ভিক্ষুগীরা রচনা করেছিলেন। থের ও থেরী গাথা-দুটির প্রকৃতি ছিল পৃথক পৃথক।^১

১। “The Theragāthā and Therīgāthā are two collections, the first of which contains 107 poems with 1,279 stanzas (*gāthā*) and the second 73 poems with 522 stanzas, which are ascribed by tradition to certain Theras and Theris mentioned by name. This tradition is guaranteed to us both by the manuscripts and the commentary of Dharmapāla, probably composed in the 5th century A.D., which also contains narratives in which a kind of life-history of each of these Theras and Theris is told. * * Some of the songs which are ascribed to various authors may, of course, in reality be the work of only one poet, and, conversely, some stanzas ascribed to one and the same poet, might have been composed by various authors; there may also be a few songs among the ‘Sons of the Lady Elders’, composed by monks, and possibly a few songs among the ‘Songs of the Elders’, composed by nuns but in no case can these poems be the product of one brain. * *

“There can be no doubt that the great majority of the ‘Songs of the Lady Elders’ were composed by women. * * Mrs. Rhys Davids

খৃষ্টপূর্ব ২য় শতকে মনীষী বাংস্ত্রয়নের কামসূত্রও নিঃসন্দেহে অজানীকৃত সমাজে নৃত্য, গীত ও বাস্তব অবাধ প্রচলন ও অহুশীলনের কথা প্রমাণ করে। বাংস্ত্রয়ন ১৩১৬ সূত্রে নৃত্য, গীত, বাস্তব ও নাটকাত্মিক প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। তাঁর বর্ণনা থেকে বোঝা যায় তখনকার কুশীলবেয়া বিভিন্ন দেবমন্দির থেকে এসে সরস্বতী-মন্দিরে নাটক অভিনয় করত। অভিনয়কে তিনি বলেছেন 'প্রেক্ষণক'। প্রেক্ষণক শব্দ থেকেই কালে অভিনয়-গৃহের নাম হয়েছে প্রেক্ষাগৃহ।

বাংস্ত্রয়নের সময়ে পুরুষদের মতো কুমারী ও বিবাহিতা নারীরাও সঙ্গীত অহুশীলন করত। তিনি "প্রাগযৌবনাং স্ত্রী" সূত্রে (১৩৭২) বলেছেন এমন কি পিতৃগৃহে থেকেই নারীরা কামসূত্র ও তদঙ্গবিজ্ঞা অধ্যয়ন করতে পারত। টীকায় যশোধরেন্দ্র উল্লেখ করেছেন : "প্রাগযৌবনাং স্ত্রী কামসূত্রং তদঙ্গবিজ্ঞাশাধীয়ীত পিতৃগৃহে এব তরুণ্যাঃ পরিণীতদ্বাদশতজ্জায়াঃ" ইত্যাদি। 'তদঙ্গবিজ্ঞা' বলতে নৃত্য, গীত, বাস্তব ও অভিনয়াদি : "তদঙ্গবিজ্ঞাশ গীতাদিকাঃ"। বাংস্ত্রয়ন আবার উল্লেখ করেছেন : "প্রস্তা পত্ন্যরভিপ্রায়াং" (১৩৮৪), অর্থাৎ প্রস্তা বা বিবাহিতা নারীরাও স্বামীর অহুমতি নিয়ে নৃত্য-গীতাদি শিক্ষা করতে পারত। বাংস্ত্রয়নের সময়ে (প্রায় খৃষ্টপূর্ব ২০০) নৃত্য, গীত ও বাস্তবের রূপ ও পদ্ধতি সম্ভবত মহাভারত-হরিবংশে উল্লিখিত গীতি ও নৃত্যধারার মতোই ছিল। বাংস্ত্রয়ন চৌষটি কলার নামোল্লেখ করেছেন। সেগুলি হ'ল : গীত, বাস্তব, নৃত্য, নাট্য, আলোচ্য, বিশেষকচ্ছেত্র, তণ্ডুল-কুসুমাবলিবিকার, পুষ্পান্তরণ, দশনদ্বসনাক্ষরাগ, মণিভূমিকাকর্ম, শয়নরচনা, উদকবাস্ত, উদবাবাস্ত, চিত্রাযোগ, মাল্যগ্রন্থনবিকল্প, শেখরাপীড়যোজন, নেপথ্যপ্রয়োগ, কর্ণপত্রভাঙ্গ, গন্ধযুক্তি, ভূষণযোজন, ইন্দ্রজাল,

has pointed out the difference in idiom, sentiment and tone between the 'Songs of the Elders' and the 'Songs of the Lady Elders'. One has only to read the two collections consecutively in order to arrive at the conviction that, in the songs of the nuns, a personal note is very frequently struck which is foreign to those of the monks, that in the latter we hear more of the inner experience, while in the former, we hear more frequently of external experiences, that in the monks' songs descriptions of nature predominate, while in those of the nuns, pictures of life prevail".—M. Winternitz : *A History of Indian Literature*, Vol. II (1933), pp. 101-102. Cf. also Mrs. Rhys Davids : *Psalms of the Sisters*, p. 59, and Prof. Oldenberg : *Literatur des alten Indien*, p. 101.

কৌচুমারযোগ, হস্তলাঘব, চিত্রশোকমুদ্রকবিকারক্রিয়া, পানকর-সরাগাসবধোন, সূচিপাকর্ম, সূত্রকীড়া, প্রহেলিকা, প্রতিমালা, দুর্বচকযোগ, পুস্তকবাচন, নাটিকাখ্যায়িকাদর্শন, তরুর্কর্ম, কাব্যসমগ্রা, পট্টিকাভেদ্রবনিবিকল্প, তক্ষণ, বাস্তবিত্তা, রূপ্যরত্নপরীক্ষা, ধাতুবাদ, মণিরাগাকরজ্ঞান, বুদ্ধায়ুর্বেদ, মেঘবুদ্ধি-লাবকমুদ্রবিধি, শুকশারিকাপ্রলাপন, উদসাদনে-সংবাহনেকেশমর্দনকৌশল, অক্ষর-মুদ্রিকাকথন, পুষ্পশকটিকা, নিমিত্তজ্ঞান, স্নেহিতবিকল্প, দেশভাষাজ্ঞান, যন্ত্রমাত্রিকা, ধারণমাত্রিকা, সংপট্ট, মালসীকাব্যক্রিয়া, দুলিকতকযোগ, অভিধানকোষশঙ্কজ্ঞান, বস্ত্রগোপন, দ্র্যাবিশেষ, আকর্ষকীড়া, বালকক্রীড়া, বৈদ্যানিকীবিজ্ঞাজ্ঞান, বৈজয়িকীবিজ্ঞাজ্ঞান, ক্রিয়াকল্প, ছন্দোজ্ঞান, ব্যায়ামিকীবিজ্ঞাজ্ঞান।

খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২য় অব্দে বৌদ্ধ-জাতকগুলি রচিত বা সংকলিত হয়। বারহুত-স্তূপে খোদিত জাতকাত্ম্যানের অসংখ্য শিলাচিত্র দেখা যায়। অনেকে মনে করেন ঠিক ঐ সময়ে—অর্থাৎ ৩য়-২য় খৃষ্টপূর্বাব্দে, আবার কারু কারু মতে ঐ সময়ের শেষে জাতকগুলি লেখা হয়। স্ত্রর ওয়ালিস্ বাজ্ জাতকের প্রাচীনত্ব সম্বন্ধে যা বলেছেন তা প্রাণধানযোগ্য।^২ জাতকগুলি ভগবান বুদ্ধের অতীত জন্ম-কাহিনীর পরিচয় দান করে। বৌদ্ধধর্মাবিলম্বীরা বলেন একজন্মে বোধিসত্ত্ব লাভ করা স্বকঠিন, তাই গৌতম-বুদ্ধ বুদ্ধাঙ্কুর-বেশে কোটিকল্পকাল বিভিন্ন প্রাণীর রূপ ধারণ ক'রে জন্মগ্রহণ করেন ও পরে পূর্ণপ্রজ্ঞায় প্রতিষ্ঠিত হ'য়ে অভিসম্বুদ্ধ লাভ করেন।^৩

জাতকগুলি থেরাবাদী বৌদ্ধদের পরিকল্পনা—বৌদ্ধধর্মে সর্বসাধারণের বিশ্বাস ও শ্রদ্ধা উৎপাদনের জন্ত রচিত ও সংকলিত। অবদান-সাহিত্যগুলিও সমপর্যায়ভুক্ত।

২। “** the orthodox Buddhists believe that this collection of Birth Stories was in existence some three or four centuries before the Christian Era. At the end of the 3rd century B.C. they were held to be sacred that they chosen as the subjects to be represented round the most sacred Buddhist buildings, e.g., the relics shrines at Sānchi, Amarāvati and Bhārhut, and they were popularly known under the technical name of Jātakas.”—*Baralam and Yevasef* (1923), pp. lxviii—lxix.

৩। The Jātakas, as one of the nine Aṅgas, referred to only some of the stories relating to the previous births of Buddha as found in the Mahāgovinda, Mahāsudassana, Makhādeva and other Jātakas traced by Dr. Rhys Davids in the *Nikāyas* and *Vinayas*, but they did not appear as yet as a separate collection depicting Bodhisattva's practice of the pāramitās.”—*Aspects of Mahāyāna Buddhism and Its Relation to Hinayāna* (1930), pp. 4, 6-7.

‘অবদান’ সংস্কৃতভাষায় ও ‘জাতক’ পালিভাষায় রচিত হয়েছিল। অবদান-সাহিত্যে গৌতম-বুদ্ধ ছাড়াও অগ্নাগ্র মহামানবদের জীবনী সংকলিত হয়েছিল, আর জাতক-গুলিতে বুদ্ধেরই মাত্র অতীত জন্মকাহিনী দেওয়া আছে। শ্রদ্ধেয় স্পেয়ার (J. S. Speyer) উল্লেখ করেছেন অবদান ও জাতকগুলির উদ্দেশ্য একই, মাহুঘের মনে বৌদ্ধধর্মের প্রতি অহুরাগ স্থষ্টি করাই তাদের উদ্দেশ্য।^৪

জাতক ন’টি অঙ্গের (নবাঙ্গ) অগ্রতম। পরে নিদান, অবদান ও উপদেশ এই তিনটি অঙ্গ বা অংশযুক্ত করে তাকে দ্বাদশাঙ্গ করা হয়। থেরাবাদীদের মতো সর্বাঙ্গবাদী বৌদ্ধরাও অবদান ও জাতকের প্রামাণ্য স্বীকার করেন।

জাতক ‘বোধিসত্ত্বাবদান’ নামেও পরিচিত। জাতকগুলির সংখ্যা কারু মতে ৫৫০। কিন্তু ডেনমার্কের পণ্ডিত ফোসবোল-সম্পাদিত ‘জাতকার্থবর্ণনা’ নামক পালিগ্রন্থে ৫৪৭টি জাতকের উল্লেখ আছে। শ্রদ্ধেয় ঈশানচন্দ্র ঘোষ বলেছেন : মূল জাতকগুলির প্রকৃত সংখ্যা কত তা নির্দেশ করা কঠিন। উদীচ্য বৌদ্ধদের ‘জাতকমালা’ নামে একটি সংস্কৃত গ্রন্থ আছে। তাতে ৩৪টি মাত্র জাতক দেখা যায়।^৫ কেউ কেউ বলেন ঐ ৩৪টিই আদি-জাতক এবং ঐ আদি-জাতকগুলিকে জানতেন বলে গৌতম-বুদ্ধ ‘চতুস্বিংশজাতকঙ্গ’ নামে পরিচিত হয়েছিলেন। বিশেষত উদীচ্য বৌদ্ধদের ‘মহাবস্তু’ নামে অপর একখানি গ্রন্থে প্রায় ৮০টি জাতকের উল্লেখ দেখা যায়। অধ্যাপক হজ্জস্নও বলেন তিব্বতদেশে নাকি ৫৬৫টি জাতকবিশিষ্ট একখানি ‘বৃহদজাতকমালা’ আছে।^৬

শ্রদ্ধেয় ঈশানচন্দ্র ঘোষের উল্লিখিত উদীচ্য বৌদ্ধদের সংস্কৃত জাতকগুলির নাম আর্ষসূর-কৃত ‘জাতকমালা’। এই জাতকমালা পণ্ডিত হজ্জস্ন আবিষ্কার করেন। ঐতিহাসিক লামা তারানাথ আর্ষসূর বা আর্ষসূরীকে অশ্বঘোষ, মাতৃকেত, পিতৃকেত, তুর্দর্শ, ধার্মিক-সুভূতি, মতিকিত্র প্রভৃতি নামেও অভিহিত করেছেন। তবে আর্ষসূরই আচার্য অশ্বঘোষ কিনা তার সঠিক কোন ঐতিহাসিক প্রমাণ এখনো পাওয়া যায় নি। মোক্ষমূলার, স্পেয়ার ও হজ্জস্নের মতে জাতকের সংখ্যা ৫৫০টি অথবা ৫৬৫টি। অধ্যাপক উণ্টারনিজের মতে ৫০০ খানির বেশী হলেও ৫৪৭ খানি

৪। Cf. *Avadāna-Satāka* (Bibliothica Buddhica), Preface, pp. V-VI. Vide also J. S. Speyer: *The Jātakamālā* (1895), Preface, p. XIII.

৫। যেমন বাজ্রী, শিবি, কুণ্ডাবপিণ্ডী, ত্রেণী, অবিসম্বত্রেণী, লশ, অগস্ত্য, মৈত্রীবল, বিশ্বস্তর, বজ্র, শক্র, ব্রাহ্মণ, প্রভৃতি।

৬। শ্রদ্ধেয় ঈশানচন্দ্র ঘোষ : ‘জাতক’ (১ম খণ্ড, ১৯২৩), পৃঃ ৮০.

জাতকমাত্র পাওয়া যায়।^১ ‘চুল্লনিদেশ’ নামক পুস্তকে (পৃ: ৮০) নাকি ৫০০ খানি জাতকের উল্লেখ আছে। পরিত্রাজক ফা-হিয়েন লিখেছেন তিনি সিংহলে ৫০০ জাতকের চিত্র দেখেছিলেন।^২ কিন্তু পণ্ডিত মোক্ষমূলার জাতকের সিংহলী অম্ববাদ ও ভাষ্য সম্বন্ধে উল্লেখ ক’রে বলেছেন জাতকের পালি-সংস্করণ যা পাওয়া যায় তা সিংহলে সংরক্ষণ ক’রে রাখা হয়েছিল। প্রবাদ যে ৫৫০টি জাতক-কাহিনী পালিভাষায় রচনা করা হয় ও মহেন্দ্র সেগুলি প্রায় ২৫০ খৃষ্টপূর্বাব্দে সিংহলে নিয়ে যান। সিংহলীভাষায় তার আবার ভাষ্য রচনা করা হয় ও পরে সেই সিংহলী-সংস্করণ থেকে পালিভাষায় অম্ববাদ করা হয়। পালিভাষায় অম্ববাদ করেন বুদ্ধঘোষ খৃষ্টীয় ৫ম শতাব্দীতে।^৩

সুত্রপিটকাদি গ্রন্থে ও শ্রাম, তিব্বত প্রভৃতি দেশে নাকি আরো কয়েকটি জাতকের সন্ধান পাওয়া যায়। জাতক পদ্য ও গদ্য এই উভয় ছন্দে লিখিত। প্রত্যেকটি জাতক পূর্বজন্ম বা জন্মান্তরবাদ প্রমাণ করে। বৌদ্ধদের মধ্যে শাস্তবাদী ও উচ্ছেদবাদী এই দু’রকম সম্প্রদায় আছে। শাস্তবাদীদের মতে আত্মা বা অস্তা জন্মমৃত্যুহীন অবিদ্যমান। উচ্ছেদবাদীরা আত্মা স্বীকার করেন, কিন্তু তাঁরা বলেন দেহের ধ্বংসের সঙ্গে সঙ্গে আত্মারও নাশ হয়। মাধ্যমিক শূন্যবাদীরা আত্মার অস্তিত্ব স্বীকার করেন না, তাঁদের মতে অনন্তিত্ব বা শূন্যই একমাত্র সত্য। অদ্বৈতবাদীরা এই শূন্যবাদ খণ্ডন করেছেন।

জাতকগুলি আখ্যানমূলক। অনেকগুলি জাতক তথ্য আখ্যান গৌতম-বুদ্ধের সময়ই প্রচলিত ছিল। শোনা যায় বুদ্ধ ‘মহাধর্মপালজাতক’ শুনিয়া নিজের পিতাকে স্বধর্মে দীক্ষিত করেছিলেন, ‘চন্দ্রকিরণজাতক’ পাঠ ক’রে যশোধরার পাতিব্রাত্যধর্ম যে পূর্বজন্মের সংস্কার থেকে সৃষ্ট তা প্রমাণ করেছিলেন, আর ‘স্পন্দন’, ‘দদত্ত’, ‘নটকিক’, ‘বৃক্ষধর্ম’, ‘সম্মোদমান’ এই পাঁচটি জাতক পাঠ ক’রে তিনি শাক্য ও কোলিয়দের মধ্যে বিবাদ নিরসন করেছিলেন। গৌতম-কথিত জাতকগুলি নবাব্দের অন্তর্গত তা আগেই উল্লেখ করেছি। কতকগুলি আবার সুত্রপিটকের খুদ্দক-নিকায়ের শাখা। ধম্মপদ, খেরগাথা, থেরীগাথা, বুদ্ধবংস, চরিয়াপিটক পুস্তকগুলিও খুদ্দক-নিকায়ের ভিন্ন ভিন্ন অংশ।

১। Cf. *A History of Indian Literature* (1933), Vol. II, pp. 123-124.

২। Cf. *Record of the Buddhist Kingdoms*, translated by T. Legge, Oxford, 1886, p. 106, এবং ডাঃ বেণীমাধব বড়ুয়ার প্রবন্ধ (*—Indian Historical Quarterly*, II, 1926, p. 623).

৩। Vide *Preface to the Jātakamālā* (by J. S. Speyer), pp. XV-XVI.

সঙ্গীতে রাগের যেমন নির্দিষ্ট কোন সংখ্যা নাই, জাতকেরও তেমনি। জাতক বলে কেবল বৌদ্ধজাতক বুঝাবে না, আখ্যানমাট্রেই জাতক, আখ্যানই জাতকের প্রাণ। এই আখ্যানের উৎপত্তি ভারতে বৌদ্ধধর্মের অনেক আগেই হয়েছিল। জাতকের তিনটি ক'রে অংশ : প্রথম 'প্রত্যুৎপন্নবস্তু', অর্থাৎ গৌতম-বুদ্ধ কি উপলক্ষ্যে অথবা কোন প্রসঙ্গে আখ্যানটি বলেছিলেন তা বোঝানই প্রথম অংশের লক্ষ্য। দ্বিতীয় অংশই প্রাকৃত জাতক। এর নাম 'অতীতবস্তু', কেননা এই অংশেই বুদ্ধের অতীত জন্মকথার অবতারণা করা হয়েছে। তৃতীয় অংশের নাম 'সমবধান', অর্থাৎ অতীত বস্তুর বর্ণনায় যে সকল পাত্র বা কুশীলব থাকে তাদের সঙ্গে বর্তমান আখ্যায়িকায় বর্ণিত ব্যক্তিদের অভেদ প্রতিপন্ন করাই এই অংশের উদ্দেশ্য। ভারতের মতো সকল সভ্য দেশেই জাতকের মতো আখ্যান-গ্রন্থের সৃষ্টি হয়েছিল। তবে তিব্বতের 'বৃহজ্জাতকনামা' ও সিংহলের 'জাতকার্ণ-বর্ণনা' এই দু'টি জাতকই বিশেষ প্রসিদ্ধ। ছান্দোগ্য প্রভৃতি উপনিষদে দেহের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের মধ্যে কে বড় এই নিয়ে বিবাদের একটি আখ্যান আছে। ঋগ্বেদেও আখ্যানের অস্তিত্ব পাওয়া যায়। গ্রায়শাস্ত্রে অন্ধ-গোলাকুল, লাজাবন্ধন, অর্ধজরতী, অন্ধহস্তী প্রভৃতি গ্রায়ের আখ্যান আছে। প্রাচীন বৈদিক সাহিত্যের আখ্যানভাগকে অবলম্বন ক'রেই পরবর্তীকালে নাটকের উৎপত্তি হয়েছিল মনে হয়। ভারতে ও গ্রীসেই প্রাচীন আখ্যানগুলির প্রচলন দেখা যায়, তার কারণ এই দু'টি মহাদেশের সভ্যতাই সুপ্রাচীন ও এই দু'টি দেশের মধ্যে বাণিজ্যিক ও সাংস্কৃতিক যোগাযোগও তাত্র ও ত্রোজ যুগের সময় থেকে ছিল। তবে গ্রীসের আখ্যানগুলির বীজ ভারতবর্ষ থেকেই প্রেরিত হয়েছিল বলে মনে হয়। খৃষ্টীয় প্রথম শতাব্দীতে সিংহল থেকে বৌদ্ধ ভ্রমণর। আলেকজান্দ্রিয়া নগরে ও সেখান থেকে মধ্যপ্রাচ্য ও পাশ্চাত্যের সকল দেশে ধর্ম ও শিক্ষা-প্রচারের জন্ত গিয়েছিলেন, আর তাদের পরিভ্রমণকে উপলক্ষ্য ক'রেই জাতকের বীজও সেই সব দেশে ছড়িয়ে পড়েছিল।

রামায়ণ, মহাভারত ও পুরাণ প্রভৃতিতেও আখ্যান তথা জাতকের আলোচনা আছে। প্রক্বেষ দীপনচন্দ্র ঘোষ উল্লেখ করেছেন : খৃষ্টীয় প্রথম শতাব্দীতে অন্ধ্ররাজ হালের রাজত্বকালে গুণাঢ্য নামক এক ব্যক্তি 'বৃহৎকথা' নাম দিয়ে পৈশাচী-ভাষায় একটি 'বৃহৎকথাকোষ' রচনা করেছিলেন। গুণাঢ্যের গ্রন্থ কি ধরণের ছিল জানা অসম্ভব, কেননা তা এখন লুপ্ত হয়েছে। বাণের হর্ষচরিতে, দণ্ডীর কাব্যাদর্শে, ক্ষেমেজের বৃহৎকথামঞ্জরীতে এবং সোমদেবের কথাসরিৎসাগরে

বৃহৎকথার নাম দেখা যায়। হর্ষচরিতে বৃহৎকথার ‘কৃতগৌরীপ্রসাধনা’ এই বিশেষণ থেকে বোঝা যায় তার রচয়িতা ছিলেন সম্ভবত হিন্দু। কিন্তু সোমদেব যখন বৃহৎকথা অবলম্বন ক’রে তার ‘কথাসরিৎসাগর’ রচনা করেছিলেন তখন বৃহৎকথাতেও যে জাতকের প্রভাব ছিল একথা নিঃশংসে বলা যেতে পারে।^{১০}

খৃষ্টীয় ৩য় শতাব্দীতে ‘পঞ্চতন্ত্র’ রচনা করা হয়। অনেকের মতে পঞ্চতন্ত্রের আখ্যানভাগ বৌদ্ধজাতক, বৃহৎকথা ও জনশ্রুতিকে অবলম্বন ক’রে লেখা হয়েছিল। পণ্ডিত বেনফি (Benfey) বলেছেন প্রাচীনকালে ‘পঞ্চতন্ত্র’ নাকি ১২টা বা ১৩টা অধ্যায়ে বিভক্ত ছিল। তিনি সেটিকে বৌদ্ধগ্রন্থ বলেছেন, কারণ প্রধানতঃ জাতককে অবলম্বন ক’রেই বইটি লেখা হয়েছিল। অধ্যাপক ম্যাকডোনেলের অভিমত সম্পূর্ণ ভিন্ন। তিনি বলেন ‘পঞ্চতন্ত্র’ নিছক হিন্দুগ্রন্থ, এর রচয়িতাও ছিলেন একজন হিন্দু। অবশ্য পঞ্চতন্ত্র বিভিন্ন সময়ে ভিন্ন ভিন্ন ভাষায় অনূদিত হয়েছিল। খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীতে পারস্তরাজ খস্রু নসীরবানের রাজত্বের সময় পহ্লবী-ভাষায় পঞ্চতন্ত্র অনুবাদ করা হয়। খৃষ্টীয় ৮ম শতাব্দীতে সিরিয়াক ও আরবী ভাষায় তার আবার অনুবাদ হয়েছিল। পঞ্চতন্ত্রের আখ্যান-ভাগের প্রধান কুশীলব দু’টি শৃগাল, নাম করটক ও দমনক। পারস্ত ও আরব দেশ থেকে আখ্যানে তাদের নাকি ধার করা হয়েছিল। সিরিয়াক ভাষায় এদের নাম ছিল কলিলগ ও দমনগ ও আরবী-ভাষায় কালিলা ও দিমনা। কিন্তু এ’ অনুমান সম্পূর্ণ ভিত্তিহীন বলে মনে হয়, কেননা ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জী থেকে জানা যায় ভারতবর্ষে রচিত পঞ্চতন্ত্র থেকেই বরং সিরীয় ও আরবীয় নাম দু’টি গ্রহণ করা হয়েছিল। বার্লাম ও যোয়াসফের কাহিনীও^{১১} সম্পূর্ণ ভারতীয়, খৃষ্টান-জগৎ পরে তা আত্মগত করেছিল। অধিকাংশ খৃষ্টান লেখকদের অভিমত যে খৃষ্টীয় ৮ম শতাব্দীতে দামাস্কাস নগরবাসী সেণ্ট্ জন্ গ্রীকভাষায় অনেকগুলি গ্রন্থের ভেতর ‘বার্লাম ও যোয়াসফ্’ গ্রন্থও রচনা করেছিলেন। ক্রমে ল্যাটিন, ফরাসী, ইতালিয়ান, জার্মান, স্পেনিশ, সুইডিস, ওলন্দাজ, সিরিয়াক, আরব, পহ্লবী

১০। ‘জাতক’ ১ম খণ্ড (সন ১৩২৩), পৃ’ ৮/০

১১। বার্লাম ও যোয়াসফের অর্থ ‘ভগবান বোধিসত্ত্ব’। তার ওয়াগিস বাব্, উল্লেখ করেছেন : “A name suggested by Bar-Allaha, and substituted for Balauhar=the Sanskrit ‘Bhagavān’, a being who had attained Buddhahood. Yewasaf=Joasaph, a corruption of Yodasaf, from the Pehlevi ‘Bodasaf’=Sanskrit ‘Bodhisattva’—‘one who is destined to become a Buddha’.

প্রভৃতি ভাষায় সে'টি অনূদিত হয়।^{১২} যোয়াসফ্ > যোশাফট্ > বোদিসং আসলে 'বোদিসং' শব্দটাই অপভ্রংশ। 'বোদিসং' গৌতম-বুদ্ধের নাম। বৌদ্ধ-শ্রমণরা ধর্মপ্রচারের মাধ্যমে বুদ্ধের জীবন ও বাণী পাশ্চাত্য জগতে সর্বত্র প্রচার করেছিলেন। দামাস্কাসের (?) সেন্ট জন্-তারই আখ্যানভাগকে গ্রহণ ক'রে খৃষ্টীয় ৮ম শতাব্দীতে তাঁর প্রসিদ্ধ 'বার্লাম ও যোয়াসফ্' গ্রন্থ রচনা করেন।^{১৩} অধ্যাপক রলিনসন্-গ্রন্থ পাশ্চাত্য ঐতিহাসিকদের অভিযতও তাই। কারু মতে জন্ ছিলেন সিনাই মঠের আবার কারু মতে জেরুজালেমের কাছে সেন্ট্ সাবের সন্ন্যাসী।

শ্রদ্ধেয় দিশানচন্দ্র ঘোষ বলেছেন খৃষ্টীয় ১১শ শতাব্দীতে গুগাটোর 'বৃহৎকথা'-কে অবলম্বন ক'রে কাশ্মীরদেশীয় ক্ষেমেজ 'বৃহৎকথামঞ্জরী' ও সোমদেব 'কথাসরিৎসাগর' রচনা করেন। ক্ষেমেজ 'মঞ্জরী' নামেও মহাভারতের একটি সংক্ষিপ্তসার সংকলন করেছিলেন। গ্রন্থ নামে একজন বৌদ্ধ বন্ধুর অহুরোধে তিনি নাকি 'বৃহৎকথামঞ্জরী' রচনা করেন। 'কথাসরিৎসাগর' গ্রন্থে পঞ্চতন্ত্রের তিনটি তন্ত্র বা অধ্যায়, বেতালপঞ্চবিংশতি, শিবিরাজার ও বাসবদত্তার কাহিনী আছে। এছাড়া সংস্কৃত ভাষায় আখ্যানমূলক গ্রন্থ 'সিংহাসনবাগ্নিশিকা' 'শুকসপ্ততি' ও জৈন 'কথাকোষ' প্রভৃতি গ্রন্থের নাম সুপরিচিত। সুতরাং আখ্যান ও জঙ্গ-জানোয়ারদের মাধ্যমে কাহিনী রচনার রীতি প্রাচীনকাল থেকে ভারতবর্ষে প্রচলিত ছিল।

কথা-কাহিনীর আকারে ভারতীয় সাহিত্যের অভিযান কবে থেকে শুরু হয়েছিল অল্পসন্ধান করলে দেখা যায় বৈদিক সাহিত্যেই তার বীজ নিহিত।

১২। স্যার ওয়ালিজ বাক্ উল্লেখ করেছেন : "More than sixty translations, versions or paraphrases of it have been enumerated."—Cf. also K. S. Macdonald : *The Story of Barlaam and Joasaph : Buddhism and Christianity* (Cal. 1895), Introduction (ii) H. T. Colebrooks : *Miscellaneous Essays*, Vol. II (1873), p. 148-149.

১৩। (i) স্যার ওয়ালিজ বাক্ বলেছেন : "These are not of Christian but Indian Origin".—Cf. *Baralam and Yewasef* (1923), p. XIX. Vide also (a) Jacobs : *Barlaam and Josaphat* (1895); (b) Rhys Davids : *Buddhist Birth-Stories or Jātaka-Tales* (1880), p. XXIX.

(ii) দ্বাবী অভেনানন্দ বলেছেন : "the fables of Aesop and Pilpay originated in India. Indeed, these stories of animals, with their wonderful Hindu morals, have influenced the young minds of Europe and America for many centuries."—*India and Her People*, p. 232.

শৌৰ্যবান বীরদের প্রশংসামূলক গাথা ও স্তুতিবাদ এবং রাজা, রাজস্ববর্গ ও মুনি-ঋষিদের কার্যকলাপের বিভিন্ন কাহিনীর নিদর্শন বৈদিক সাহিত্যগুলিতে প্রচুর পরিমাণে পাওয়া যায়। ‘গাথা-নারাশংসী’ তথা বীরগাথা ও ‘আখ্যান’ রাজস্ব ও অশ্বমেধযজ্ঞের একটি প্রধান বিষয়ীভূত অংশ ছিল। অশ্বমেধযজ্ঞে একজন পুরোহিত ‘পরিপ্লব-আখ্যান’ ও প্রাচীন রাজাদের কীর্তিকাহিনী পাঠ করতেন, আর একজন ক্ষত্রিয় বীণাগাথী মুখে মুখে আখ্যান রচনা করে বীণা ও বাঁশী সহযোগে গান করতেন। এই গান ও বাণ্যযন্ত্রবাদন যাগযজ্ঞগুলির একটি অপরিহার্য অংশ ছিল। পৌরাণিক যুগে যাগযজ্ঞগুলিতে কুরু ও কোশলরাজ্যের অনেক রাজা ও সামন্তবর্গ যোগদান করতেন। ইক্ষাকু হরিশ্চন্দ্রের আখ্যান পাঠ করা তখনকার বৈদিক অঙ্কুষ্ঠানের একটি অংশরূপে গণ্য ছিল। কুরুরাজগণের আখ্যানও প্রচলিত ছিল। এখনও আন্ধ্রাঙ্কুষ্ঠানে বিরাটপর্ব পাঠের প্রচলন আছে। মাল্লিক কর্মে চণ্ডীপাঠ তো হিন্দুদের ঘরে ঘরে এখনো অবশ্য করণীয় হিসাবে গণ্য।

জেনারেল কানিংহাম ১৮৭৪ খৃষ্টাব্দে বারহুত-স্তূপটি আবিষ্কার করে তার সময় নির্ধারণ করেন ২৫০—১৫০ খৃষ্টপূর্বাব্দ। মাননীয় ওয়াডেলের অভিমত যে বারহুত-স্তূপের পূর্ব-তোরণটি খৃষ্টপূর্ব ২য় বা ১ম শতকে নির্মিত হলেও অপরাংশ তৈরী হয়েছিল খৃষ্টপূর্ব ৩য় শতকে। অন্ধ্রের বুলার বলেছেন বারহুত ও সাচী স্তূপ-দুটি খৃষ্টপূর্ব ৩য় শতকের তৈরী। অধ্যাপক ভিল্লেট স্মিথের অভিমত বারহুত নির্মিত হয়েছিল খৃষ্টপূর্ব ১৫০—১০০ শতকে।^{১৪} পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে বারহুত-রচনার কাল থেকেই অনেকে জাতকমালায় রচনাকাল নির্দিষ্ট করেন।

অনেকে জাতকগুলিকে রামায়ণ ও মহাভারতের সমসাময়িক বলে অভিমত প্রকাশ করেন। তাঁদের যুক্তি হ’ল : আশ্বলায়ন-গৃহসূত্রে মহাভারতীয় কাহিনীর উল্লেখ আছে। আশ্বলায়ন-গৃহসূত্রটি সম্ভবত খৃষ্টপূর্ব ৫ম শতকে লেখা হয়। স্তুরাং গৃহসূত্রটি প্রায় গৌতম-বুদ্ধের জন্মের সমকালীন ও তদনুসারে রামায়ণ মহাভারতকেও বুদ্ধের সমসাময়িক বলা যায়। অধ্যাপক ম্যাকডনেলও অনেকটা এ’ ধরনের অভিমত পোষণ করেন। কিন্তু তুলনামূলক ঐতিহাসিক প্রমাণপাঞ্জীর পরিপ্রেক্ষিতে আলোচনা করে দেখলে এ’ অভিমতের কোন সার্থকতা দেখা যায় না।^{১৫}

১৪। বিবৃত আলোচনা ভিল্লেট স্মিথ : *Asoka* (2nd edition), pp. 112-113.

১৫। Vide ইস্টার্নরিজ : *A History of Indian Literature* (1927), Vol. II, pp. 471-473, 508-509.

বৌদ্ধ জাতকের সকল-গুলিতেই সঙ্গীত তথা নৃত্য, গীত ও বাজের আলোচনা নাই। জাতকগুলির মধ্যে নৃত্য-জাতক (৩২ নং), ভেরীবাদক-জাতক (৫২ নং), শঙ্খ-জাতক (৬০ নং), মংস্ত্র-জাতক (৭৫ নং), অঙ্গদ-জাতক (১৮১ নং), সর্বদংষ্ট্র-জাতক (২৪১ নং), গুপ্তিল-জাতক (২৪৩ নং), ভদ্রঘট-জাতক (২৯১ নং), বীণাসুণা-জাতক (২৩২ নং), চুল্ল-প্রলোভন-জাতক (২৬৩ নং), ক্ষান্তিবাদি-জাতক (৩১৩ নং), কাকবতী-জাতক (৩২৭ নং), পাদকুশল-জাতক (৪৩২ নং), শোণক-জাতক (৫২৯ নং), কুশ-জাতক (৫৩১ নং), বিহুরপণ্ডিত-জাতক (৫৪৫ নং), বিশ্বস্তর-জাতক (৫৪৭ নং) প্রভৃতি আরো কয়েকটিতে নৃত্য, গীত, বাজ ও অভিনয়ের প্রসঙ্গ আছে। তবে এদের মধ্যে মংস্ত্র-জাতক, গুপ্তিল-জাতক এবং এ' ধরণের দু' তিনটি জাতকে সঙ্গীতের আলোচনা একটু স্পষ্ট ও বিস্তৃত। জাতকের সময়ে বীণার বিশেষ প্রচলন ছিল, তবে রাগ-রাগিণীদের কোন নির্দিষ্ট রূপের পরিচয় জাতকের মাধ্যমে পাওয়া যায় না। বিশ্বস্তর-জাতকে (৫৪৭ নং) গীত ও বাজের কিছুটা নির্দিষ্ট রূপের পরিচয় পাওয়া যায়। সুতরাং জাতকে সঙ্গীতের বর্ণনা রামায়ণ ও মহাভারতেরই অল্পরূপ, কিন্তু উপাদান রামায়ণ মহাভারতের চেয়ে কমই বলা যায়। অথচ বৌদ্ধযুগে যে রাগ-রাগিণী, অলংকার, ঞ্জতি, তাল, মূর্ছনা প্রভৃতির প্রচলন ছিল না তাও বলা যায় না। একমাত্র মংস্ত্র-জাতকে 'মেঘগীতি' ও গুপ্তিল-জাতকে উত্তম ও মধ্যম মূর্ছনা-দু'টির নামোল্লেখ পাওয়া যায় এবং জাতকের যুগে তথা খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতাব্দীর মধ্যে অথবা শেষার্ধ্বে ভারতীয় সঙ্গীতের মালমশলার পক্ষে ঐগুলি বড় কম মূল্যবান নয়।

নৃত্য-জাতকে (৩২ নং) মাত্র নৃত্যের প্রসঙ্গ আছে এবং নৃত্য যে বিষয় ও দোষবর্জিত হওয়া উচিত একথারই ইঙ্গিত আছে। এই জাতকটির আখ্যানাংশ হ'ল : হংসরাজকণ্ঠা রত্নোজ্জ্বলগ্রীব বিচিত্রপুচ্ছ ময়ূরকে পতি-রূপে নির্বাচন করল। ময়ূর নৃত্যকলা জানত, কিন্তু নৃত্য তার অসম ও ছন্দোহীন হওয়ায় রাজকণ্ঠার বরমালা থেকে সে বঞ্চিত হয়েছিল।

নৃত্য-জাতকের এই উপাখ্যানটি বারহুত স্তূপে খোদিত করা হয়েছে। এর প্রসঙ্গে ডাঃ উন্টারনিজ লিখেছেন : "The fable of the dancing peacock * * * is an ancient one. As the fable was already represented on a relief of the Stūpa of Bhārhut in the

3rd century B. C., it must already at that time have been a Jātaka.”^{১০}

অনেকের অভিমত যে, নৃত্য-জাতকের এই কাহিনীটি পারস্ত থেকে গ্রীসে ও পরে ব্যাকট্রিয়া যখন গ্রীকদের শাসনাধীনে ছিল তখন গ্রীস থেকে তাকে ভারতবর্ষে আমদানী করা হয়। কিন্তু মাননীয় টনী (C. H. Tawney)^{১১}, পণ্ডিত বেন্‌ফী (Benfey)^{১২} ও ওয়ারেন (S. J. Warren)^{১৩} প্রভৃতি মনীষীরা তা অস্বীকার করেছেন। আসলে ভারতবর্ষ থেকেই জাতক-কাহিনীটি পারস্তের ভেতর দিয়ে হেরোডোটাসের সময় গ্রীসদেশে গিয়েছিল।

ভেরীবাদক-জাতকে (৫২ নং) আছে, বোধিসত্ত্ব ভেরীবাদকের কুলে জন্মগ্রহণ করেছিলেন। তিনি বারাণসী-নগরে কোন উৎসব উপলক্ষ্যে ভেরী বাজাবার জন্তু গমন করেন। ভেরী বাজিয়ে তিনি যে অর্থ উপার্জন করেছিলেন দস্যুরা তার সমস্তই অপহরণ ক’রে নিয়েছিল। এই জাতকে একমাত্র বাঘ হিসাবে ভেরীর উল্লেখই পাওয়া যায়। তেমনি শঙ্খ-জাতকে বাঘ হিসাবে শঙ্খের উল্লেখই আছে।

মৎস্ত-জাতকের (৭৫ নং) বর্ণনাটি সুন্দর। মৎস্ত-জাতক দু’টি। তার মধ্যে ৭৫ নং সংখ্যক মৎস্ত-জাতকেই সঙ্গীতের বর্ণনা আছে। কোশলরাজ্যে একবার অনাবৃষ্টির জন্তু তড়াগ পুষ্করিণী সমস্তই শুষ্ক হয়েছিল। জেতবনের দ্বারপ্রকোষ্ঠের কাছে একটি পুষ্করিণী ছিল, তাও জলশূন্য হয়েছিল। মৎস্ত ও কচ্ছপেরা কাদার ভেতর লুকিয়ে থাকত। সেই দেখে বোধিসত্ত্বের হৃদয়ে দয়ার উজ্জেক হ’ল। তিনি বলেন : ‘আমি আজই বারিবর্ষণ করাব’। রাত্রি প্রভাত হ’লে তিনি প্রাতঃকৃত্য শেষ করলেন ও অসংখ্য ভিক্ষু-পরিবৃত হ’য়ে ভিক্ষার জন্তু প্রাবস্তী-নগরে প্রবেশ করলেন।

ভিক্ষা শেষ হ’ল, অপরাহ্নে বিহারে ফিরে আসার সময় বোধিসত্ত্ব জেতবনের পুষ্করিণীর সোপানে দাঁড়িয়ে স্ববির আনন্দকে উদ্দেশ্য ক’রে বলেন : ‘আনন্দ, আমার জ্ঞানবস্ত্র নিয়ে এস, আমি পুষ্করিণীতে স্নান করব’। আনন্দ শুনে আশ্চর্যবোধিত হ’য়ে বলেন : ‘প্রভু, পুষ্করিণীতে জলশূন্য, স্নতরাং স্নান আপনি

১০। Cf. *A History of Indian Literature* (1933), Vol. II, p. 127.

১১। Vide. *The Journal of Philology*, Vol. XII, 1883, p. 121.

১২। Vide. *The Panchatantra*, I, p. 280.

১৩। Vide. *Hermes*, Vol. 29 (1894), p. 476.

কিভাবে করবেন ?' বোধিসত্ত্ব উত্তর করলেন : 'আনন্দ, বুদ্ধের অসীম শক্তি, তুমি বিধা করো না, স্নানবস্ত্র নিয়ে এস'। আনন্দ তথাস্ত্ব বলে বস্ত্র আনলেন। বোধিসত্ত্ব বস্ত্রের এক প্রান্ত দিয়ে কটি বেঁধেন করলেন ও অপর প্রান্তে দেহ আচ্ছাদিত ক'রে সোপানের দাঁড়িয়ে বসলেন : 'আমি জেতবনের এই পুষ্করিণীতে স্নান করতে ইচ্ছা করি'। বোধিসত্ত্বের কথা শেষ হ'তে না হ'তে দেবরাজ ইন্দ্রের পাণ্ডুবর্ণ শিলাসন উত্তপ্ত হ'য়ে উঠলো। তিনি চঞ্চল হ'য়ে উঠলেন ও পরে সমস্ত ঘটনা-রহস্য জানতে পারলেন। তিনি তৎক্ষণাৎ মেঘরাজকে ডেকে বসলেন : 'বোধিসত্ত্ব জেতবনের পুষ্করিণীতে স্নানের জন্তে সর্বোচ্চ সোপানে দাঁড়িয়ে আছেন, তুমি নীচ্র যাও এবং কোশলরাজ্যে মুশলধারে বারিবর্ষণ কর'। ইন্দ্রের আজ্ঞা শিরোধার্য ক'রে মেঘরাজ একথণ্ড মেঘ বহির্বাণ ও অপরথণ্ড মেঘ অন্তর্বাণ রূপে গ্রহণ করলেন ও 'মেঘগীতি' গান করতে করতে পূর্বদিকে চলে গেলেন। তিনি প্রথমে খণ্ডমেঘের আকারে পূর্বাকাশে দেখা দিলেন, তারপর শত-সহস্র গুণ আকারে বর্ধিত হ'য়ে বিদ্র্যাম্ফুরণ ও গর্জনের সঙ্গে বেগে বারিবর্ষণ করতে লাগলেন। মুহূর্তের মধ্যে সমগ্র কোশলরাজ্য প্রাবিত হ'য়ে গেল। অবিশ্রান্ত ধারায় বারিবর্ষণ হওয়ায় জেতবনের পুষ্করিণী কুটির জলে পরিপূর্ণ হ'ল এবং যতক্ষণ পর্যন্ত না সর্বোচ্চ সোপানে জল এসে পৌঁছুল ততক্ষণ বর্ষণের আর শেষ ছিল না।

বোধিসত্ত্ব পুষ্করিণীর সর্বোচ্চ সোপানেই দাঁড়িয়েছিলেন। তিনি স্নান শেষ ক'রে ভীয়ে উঠে কাষায় বস্ত্র ও কটিবন্ধ ধারণ করলেন এবং বুদ্ধোচিত রীতিতে একটি স্কন্ধ তাঁর অনাবৃত থাকল। ক্রমে ভিক্ষুগণ পরিবৃত হ'য়ে বিহারে প্রবেশ করলেন ও গন্ধকুটিরের কাছে উপস্থিত হ'য়ে বুদ্ধাসনে উপবেশন করলেন। ভিক্ষুরা মনি-সোপানে দাঁড়িয়ে বোধিসত্ত্বের অমৃত-উপদেশ গ্রহণ করলেন।

মৎস্তজাতকে 'মেঘগীতি' শব্দটি বেশ অর্থপূর্ণ। মেঘগীতিকে অনেকে 'মেঘরাগ' বলে স্বীকার করেন। তাঁদের যুক্তি হ'ল : নাট্যাশাস্ত্রকার ভরত জাতির পরিচয় দিয়েছেন ও সেগুলি রাগ-পর্যায়ভুক্ত। ভরত নিজেই কোথাও বা জাতিগান ও কোথাও জাতিরাগ বলে জাতির পরিচয় দিয়েছেন। বৃহদেশীকার মতঙ্গ জাতিরাগের নাম স্পষ্ট ভাষায় উল্লেখ করেছেন। ভরত উল্লেখ করেছেন : "জাতিরাগঃ স্রুতিকৈব" (২৮।৩৫), "ঐগ্রামকীনাং জাতিনাং" (২৮।৭৫), "জাতিগানে প্রবৃত্ততঃ" (২৯।৪), "করণে তু রসে কার্ণো জাতিগানে প্রযোক্তৃতিঃ" (২৯।৬)। মতঙ্গ

উল্লেখ করেছেন : “ষড়্জস্থানে ধৈবতঃ প্রযুজ্যমানো ধৈবতস্থানে ষড়্জঃ প্রযুজ্যমানো জাতিরাগবিনাশকরো ন ভবতি”। মোটকথা ভরত (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) ‘জাতি’ শব্দে জাতিরাগ তথা জাতিরাগগানই বলতে চেয়েছেন। জাতি যে ‘রাগ’ তা নিঃশংসয়ে তাঁর ‘দশবিধজাতিলক্ষণম্’ ও ‘বর্ণালংকারলক্ষণম্’, রসবর্ণন (‘জাতয়ো রসসংশ্রয়াঃ’) প্রভৃতি শব্দগুলি প্রমাণ করে। ভরতের সময়ে নিবন্ধ ও অনিবন্ধ গান বা গীতির প্রচলন ছিল। দেখা যায় গান ও গীতি পরিভাষা দু’টি সেখানে একই-অর্থের প্রকাশক। আবার ‘রাগ’ অর্থে গান (তথা গীতি) শব্দেরও ব্যবহার করা হ’য়েছে। স্তুরাং খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতক থেকে খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দীর সমাজে গীতি ‘রাগগীতি’ হিসাবেই পরিচিত ছিল ও সেদিক থেকে মংশজাতকে মেঘগীতিকে মেঘরাগ তথা মেঘরাগগীতি বলে মনে হয়। অধ্যাপক শ্রীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় স্মৃতিস্তিত একটি নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন : “বুদ্ধের সময় নাই হটক, অন্ততঃ এই জাতক (মংশজাতক) রচনার সময় মেঘরাগ প্রচলিত ছিল। নাট্যশাস্ত্রে রাগের পরিবর্তে রাগগীতির উল্লেখ আছে। এখানেও মেঘরাগের পরিবর্তে মেঘগীতির উল্লেখ করা হইয়াছে।”^{২০} তাহলে প্রশ্ন এই যে মেঘরাগকে আমরা আদিরাগ বলতে পারি কিনা, কেননা খৃষ্টপূর্বাব্দে এর অস্তিত্ব জাতকে পাওয়া যায়। স্মৃদ্ধ ঐতিহাসিক দৃষ্টির পরিপ্রেক্ষিতে দেখা যায় শুদ্ধজাতিরাগ ও ষাড়বাদি গ্রাম-রাগের প্রচলন খৃষ্টপূর্ব ভারতীয় সমাজে পাওয়া যায় বটে, কিন্তু অভিজাত দেশী-শ্রেণীভুক্ত মেঘরাগের কোন প্রচলন তখন ছিল না। নাট্যশাস্ত্রেও জাতিরাগ, গ্রামরাগ, ব্রহ্মগীতি এবং মাগধী, অধর্মাগধী ও ধ্রুবা প্রভৃতি ছাড়া মেঘরাগের কোন উল্লেখ নাই। দত্তিলমেও তাই। বৃহদেদশী তো অভিজাত দেশীরাগেরই সংকলন-গ্রন্থ। বৃহদেদশীতে (খৃষ্টীয় (৫ম-৭ম শতাব্দী) মালবকৌশিক, হিন্দোলক (হিন্দোল), সৈন্ধবী, ককুভ, সৌরাষ্ট্রী, গান্ধারী, বরাটী, গুর্জরী প্রভৃতি দেশীরাগের উল্লেখ আছে, কিন্তু মেঘরাগের কোন প্রসঙ্গ নাই। পার্শ্বদেবের সঙ্গীত-সময়সারে (খৃষ্টীয় ৭ম-৯ম শতাব্দী) গৌড়, শংকরাভরণ, মধ্যমাদি, ধম্মাসি, (ধনেশ্রী), দেশী, দেশাধ্য, ভৈরব, ভৈরবী, বসন্ত, তোড়ী, শ্রী, বেলাউলী (বেলাবলী), গুর্জরী, ললিতা ও এমন কি তুরঙ্গগৌড় ও তুরঙ্গতোড়ী প্রভৃতি দেশীরাগের পরিচয় আছে, কিন্তু মেঘরাগের কোন উল্লেখ নাই, তবে মল্লহারী ও মল্লারের বর্ণনা আছে। সঙ্গীতসময়সারে মল্লহারী ও মল্লার এক জাতীয়

রাগ নয়, কেননা মল্হারী আঙ্কালী বা আঙ্কালিকার অঙ্ক বা অংশ, মধ্যম তার বাদী ও গ্রহ, রিষভ মন্ত্র ও গাঙ্কার বর্জিত, আর মল্লাররাগ মল্হারি বা মল্হারিকার মতো হলেও তাতে গাঙ্কার ও নিষাদ-বর্জিত। শাঙ্কদেবের সঙ্গীত-রত্নাকরে (১৩শ শতাব্দী) মেঘরাগের উল্লেখ পাই : “মেঘরাগো মন্ত্রহীনো গ্রহাংশস্তাসুধৈবতঃ” (২১২১৬৪)। নারদের সঙ্গীত-মকরন্দে “মেঘরাগস্ত যোষিতঃ” শ্লোকের অবতারণায়ও আমরা মেঘরাগের উল্লেখ পাই। মকরন্দকার নারদের মতে মেঘ ছয়রাগের অগ্রতম, আর মল্লারীর উল্লেখ থাকলেও তা কিন্তু মেঘরাগের সঙ্গে মোটেই সম্পর্কিত নয়। যাই হোক সঙ্গীতশাস্ত্র বা গ্রন্থের নজির হিসাবে আমরা ‘মেঘরাগ’কে প্রথম পাই খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ শতাব্দীর পর, তার আগে নয়। স্তত্রাং ৩য়-২য় খৃষ্টপূর্বাব্দের মংস্ত্র-জাতকে মেঘগীতিকে জাতিগান তথা জাতিরাগের মতো মেঘরাগের অভিধান দেওয়া যায় কিনা ঐতিহাসিকেরা তা বিচার করবেন। জাতকের পূর্ব-সাহিত্য রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশ প্রভৃতিতে এবং পরবর্তী সাহিত্য নাট্যশাস্ত্র, দত্তিলম্, বৃহদ্দেশী ও সঙ্গীতসময়সারে আমরা মেঘরাগের কোন উল্লেখ পাই না। খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতকে দেশীরাগ হিসাবে মেঘরাগের প্রচলন থাকলে পূর্ববর্তী না হলেও পরবর্তী সমাজে তার প্রচলন কোথাও না কোথাও অব্যাহত থাকতই। কিন্তু তার কোন প্রমাণ পাওয়া যায় না।

গুপ্তিল-জাতকে (২৪৩ নং) সঙ্গীতের আলোচনা সামগ্র্যভাবে থাকলেও ঐতিহাসিক উপাদানের পক্ষে তা মোটেই নগণ্য নয়। বারাণসীরাজ ব্রহ্মদত্তের^{২১} সময়ে বোধিসত্ত্ব একটি গন্ধর্বকূলে জন্মগ্রহণ করেন। তাঁর নাম তখন গুপ্তিলকুমার। বয়ঃসন্ধির সঙ্গে সঙ্গে গাঙ্কর্ব বা সঙ্গীতবিদ্যায় পারদর্শীতা লাভ ক’রে গুপ্তিলকুমার ‘গাঙ্কর্ব’ নামে পরিচিত হয়। সে সময়ে জম্বুদ্বীপে তাঁর মতো আর কেউ গাঙ্কর্ববিদ্যায় শিক্ষা লাভ করেন নি। তিনি চিরকুমার ও ব্রহ্মচারী ছিলেন।

২১। ব্রহ্মদত্ত নামটি কল্পিত এবং এটি ইন্দ্র. নারদ, ব্রহ্মা প্রভৃতির মতো কোনো পদবী হওয়াও বিচিত্র নয়। সমস্ত জাতকেই বারাণসীরাজ ব্রহ্মদত্তের নাম পাওয়া যায়। অশ্বমেধ উপনিষদেও এ-সঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “বারাণসী বৌদ্ধদিগের একটি প্রধান তীর্থ—গৌতমের ধর্মচক্রপ্রবর্তনের স্থান। কাজেই আধ্যাত্মিকগুণের সঙ্গে বারাণসীর সম্বন্ধ স্থাপন বৌদ্ধগ্রন্থকারের পক্ষে বিচিত্র নহে। অশ্বি, কান্তপ-বুদ্ধের পিতা ব্রহ্মদত্ত রাজা ছিলেন না; তিনি ব্রাহ্মণ বলিয়া বর্ণিত হইয়াছেন। আমাদের বোধহয় ‘বারাণসীরাজ ব্রহ্মদত্ত’ একটি কল্পিত নাম মাত্র। ** পাশ্চাত্য কথাকারেরা ‘একদা’ (once upon a time) দ্বারা যে কাজ করেন, জাতককার বারাণসীরাজ (ব্রহ্মদত্তের রাজত্বকালে) দ্বারাও তাহাই লিখ করিয়াছেন।”—জাতক ১ম খণ্ড, পৃ: ১৬০

এক সময়ে কয়েকজন বণিক বাণিজ্যের জন্ত উজ্জয়িনী নগরে যান। সেখানে কোন পর্বের উপলক্ষ্যে উৎসবের জন্ত মাল্য-গন্ধবিলেপন ও খাণ্ড-পানীয় ক্রয় ক'রে উৎসবক্ষেত্রে সমবেত হন। তাঁরা সিদ্ধান্ত করলেন যে, উপযুক্ত বেতন দিয়ে একজন গন্ধর্ব বা গায়ককে উৎসবে নিয়ে আসবেন। মুসিলের নাম তাঁরা জানতেন, সুতরাং বীণাবাদক মুসিলকে এনে উৎসবে আনন্দ-দানের জন্ত নিযুক্ত করলেন।

বারাণসীর বণিকরা আগে থেকেই মুসিলের বীণবাদন-চাতুর্যের কথা জানতেন। মুসিল বণিকদের আনন্দ পরিবেশনের জন্ত 'উত্তম-মূর্ছনা'-য় বেঁধে বীণা বাজাতে লাগলেন, কিন্তু সে বাজনাও বণিকদের তৃপ্তি দিতে পারল না। 'উত্তম-মূর্ছনা' বলতে জাতককার কি বলতে চেয়েছেন তা বলা যায় না। মুসিল তাদের অসন্তোষের ভাব লক্ষ্য ক'রে বীণার তারগুলিকে মধ্যম-মূর্ছনায় বেঁধে বাজাতে লাগলেন। এই 'মধ্যম-মূর্ছনা' ষড়্ভুজগ্রামের, মধ্যমগ্রামের বা গান্ধারগ্রামের কিনা তার কোন উল্লেখ নেই, কাজেই মধ্যম-মূর্ছনা উত্তরায়তা বা কলোপনতা অথবা স্মৃণী কিনা তা বলা কঠিন। যাইহোক তাতেও বণিকদের মধ্যে কিন্তু আনন্দের ভাব দেখা গেল না। তখন মুসিল সিদ্ধান্ত করলেন যে, বণিকরা গান্ধর্ববিদ্যায় জ্ঞানহীন ব'লে বাজনার রসগ্রহণ করতে পারছেন না। সুতরাং তিনি নিজেকে সঙ্গীত-বিদ্যায় অনভিজ্ঞ এ'রকম ভাণ ক'রে বীণার তারগুলিকে আরো খাদের দিকে শিথিল ক'রে (মস্ত্রে বেঁধে) বাজাতে লাগলেন। তাতেও বণিকদের মধ্যে কোন সন্তোষের ভাব প্রকাশ পেলো না। অগত্যা তিনি বণিকদের জিজ্ঞাসা করলেন— তাঁরা কেমন উপভোগ করছেন। বণিকরা বললেন : 'আপনি বীণা বাজাচ্ছিলেন—কি যন্ত্রে সুর বাঁধছিলেন তা আমরা বুঝতে পারছি না'। একথা শুনে মুসিল দুঃখিত হ'য়ে বললেন : 'আপনাদের আনন্দ বিতরণ করতে পারলাম না বলে দুঃখিত। আপনারা অর্থ ফিরিয়ে নিন। তবে আপনারা যখন আবার বারাণসীতে যাবেন তখন আয়ায় আপনাদের সঙ্গে নেবেন'। বণিকরা সন্মত হলেন ও মুসিল বারাণসীতে ফিরে গেলেন।

আখ্যানটির এখানেই শেষ নয়। এর পর মুসিল গান্ধারবিদ্যায় পারদর্শী গুপ্তিলের কাছে আবার যন্ত্রবিদ্যায় শিক্ষালাভ করেন। গুপ্তিল মুসিলকে সর্বশ্রেষ্ঠ বাদকে পরিণত করেছিলেন। কিন্তু মুসিল নানান কারণে আচার্য গুপ্তিলের সঙ্গে প্রতিদ্বন্দ্বিতা ক'রে বীণাবাদনে তাকে পরাজিত করেন। শিষ্যের কাছে পরাজিত গুপ্তিল পরিশেষে মনের দুঃখে মৃত্যুবরণকেই প্রেয় জ্ঞান করেন। তিনি মৃত্যুর জন্ত বনে প্রবেশ করলেন, কিন্তু মৃত্যুকে বরণ করতে মনে ভয় পেলেন। অগত্যা

গ্রহে ফিরে গেলেন, কিন্তু তাঁর যাতায়াতে পথের তৃণরাশি শুষ্ক হ'তে লাগল, আর অর্গে ইন্দ্র (শক্র) পর্যন্ত বিচলিত হ'য়ে উঠলেন। অবশেষে ইন্দ্র গুপ্তিলের সম্মুখে আবির্ভূত হ'য়ে বললেন : 'আচার্য, আপনি কি ধরণের সাহায্য চান, আমি তাই করতে প্রস্তুত আছি'। গুপ্তিল আশ্চর্যবোধিত হ'য়ে জিজ্ঞাসা করলেন : 'আপনি কে' ? ইন্দ্র নিজের পরিচয় দিলেন। তখন গুপ্তিল ইন্দ্রকে গাথায় বললেন,

সপ্ততন্ত্রী স্রমধুরা মোহিনী বীণার,
বাদন শিথিল অস্ত্রবাসিক আমার।
রক্তভূমে সেই মোরে চায় পরাজিতে,
রক্ষা কর হে কৌশিক, এই বিপত্তিতে ॥

দেবরাজ ইন্দ্র শুনে অভয় দিয়ে গাথা-সহযোগে বললেন,
তারিবে তোমায় সৌম্য, নাহি কোন ভয়,
আচার্য-গৌরব রক্ষা করিব নিশ্চয়।
আচার্যেরে পরাজিতে শিখে না পারিবে,
বিজয়ী আচার্য তার গর্ব বিনাশিবে ॥

ইন্দ্র গুপ্তিলকে উপদেশ দিলেন : 'আপনি বীণা (সপ্ততন্ত্রী) বাজাবার সময় একটি তার ছিঁড়ে ছ'টা তারে বাজাবেন, তাতে বীণার স্বরে কোন দৈত্য আসবে না। আপনার দেখাদেখি গুপ্তিলও তার বীণার তার ছিঁড়ে ফেলবে। এই তারের নাম 'ভ্রমরতন্ত্র'।^{২২} আপনি তারপর একটি ছ'টি ক'রে অপর ছ'টি তারও ছিঁড়ে মাত্র বীণার দশটি বাজাবেন, অপরার স্বর্গ থেকে আবির্ভূত হ'য়ে আপনার সামনে নৃত্য করবে। মুসলিও আপনার দেখাদেখি তার বীণার সকল তার ছিঁড়ে ফেলবে এবং তাহলেই সে পরাজিত হবে'। 'হ'লও তাই। আচার্য গুপ্তিলের কাছে পরাজিত হ'ল ও লোকে অসন্তুষ্ট হ'য়ে মুসলিকে হত্যা করল।

গল্পটি যেমনই হোক, এতে কিন্তু সপ্ততন্ত্রীবীণা, তিনশত অপরার বীণার ছন্দে নৃত্য, ভেরীবাদন প্রভৃতির বিবরণ পাওয়া যায়, আর তা থেকে একথাই বুঝা যায় যে, বৌদ্ধজাতকের সময়ে, অর্থাৎ খ্রিষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতকের ভারতীয় সমাজে নৃত্য, গীত ও বাস্তব বিশেষ প্রচলন ছিল। তা ছাড়া "সপ্ততন্ত্রী স্রমধুর মোহিনী বীণার"—শাতটি তারযুক্ত বীণার উল্লেখ ভারতীয় বাস্তবত্বের ইতিহাসে মূল্যবান।

জাতকে উল্লিখিত সপ্ততন্ত্রীবীণায় সাতটি স্তম্ভী বা তার থাকত ও তা নাট্যশাস্ত্রে বর্ণিত চিত্রাবীণারই অনুরূপ ছিল অনুমান করা যায় (‘‘সপ্ততন্ত্রী ভবেচ্চিত্রা’’—২৯।১১৪)। বৈদিকযুগে ও বিশেষ ক’রে ব্রাহ্মণ-সংহিতার সময়ে বিচিত্র তন্ত্রীযুক্ত বীণা ও অগ্ন্যস্ত্র বাস্তবজ্ঞাদির প্রচলন ছিল। বর্তমান তার ও তাঁতযুক্ত সকল বাস্তবজ্ঞাই প্রাচীন বীণার রূপভেদ। প্রতিটি যুগের ও মাহুয়ের ক্ষুদ্র পরিবর্তনে তাদের গঠনে বা নির্মাণপ্রণালীতেও বিবর্তন সৃষ্টি হয়েছে। পঞ্চবিংশতাব্দীতে (১৫।৬।৮) অপঘাতলিকা, লাটায়নস্বত্রে (৪।২।৫।৭) ও দ্রাহায়ণে (১১।২।৬।৮) পিচ্ছোরা বা পিচ্ছোলা ও জৈমনীয়ব্রাহ্মণে অলাবু, বক্রা, কপিশীরষি, কাশ্মণী (কচ্ছণী) প্রভৃতি বীণার উল্লেখ আছে। দ্রাহায়ণের কাণ্ডবীণা অবশ্য বেণুজাতীয় বাস্তবজ্ঞ। পঞ্চবিংশতাব্দীতে (১৫।৬।১০) শততন্ত্রী-বীণার (প্রাচীন ‘বাণ’ ও পরবর্তী ‘কাত্যায়ণী’) বিবরণ আছে। এ’ছাড়া মহাব্রত প্রভৃতি যোগে কর্করি প্রভৃতি বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ আছে। ঋক্ ও অথর্বসংহিতায় আঘাতি বা আঘাটি ও কর্করি প্রভৃতির নামোল্লেখ পাওয়া যায়। মোটকথা প্রাগৈতিহাসিক যুগ থেকে বর্তমান কাল পর্যন্ত গীত ও নৃত্যের সঙ্গে বিভিন্ন জাতীয় বাস্তবজ্ঞের সমাবেশ থাকত। অবশ্য শিল্পীর প্রতিভার বিকাশের ও শিল্পের ক্রমোন্নতির সঙ্গে সঙ্গে বাস্তবজ্ঞগুলির গঠনে ও বাদনপ্রণালীতে পরিবর্তন এসেছে।

বেদ, ব্রাহ্মণ, শ্রৌত ও গৃহসূত্র, রামায়ণ, মহাভারত, জাতক ও পুরাণের যুগে কণ্ঠসঙ্গীতের সঙ্গে যেমন বাস্তবজ্ঞের ও কখনো কখনো নৃত্যের সহযোগিতা থাকত, তেমনি একক বা পৃথকভাবে বাস্তবজ্ঞেরও অনুশীলন হ’ত। গুপ্তিলজাতকই তার প্রমাণ। গুপ্তিলজাতকে গুপ্তিল ও মুসিল উভয়েই ‘সপ্ততন্ত্রী’-বীণা বাজাতেন। মোটকথা সঙ্গীত অর্থে নৃত্য, গীত ও বাস্তবজ্ঞের সমাবেশ বোঝালেও সকল সময়েই বা সকল পরিবেশে তিনটির একত্র যোগাযোগ থাকত না, আর তারি জন্য সঙ্গীতের ত্রৈধাত্মিক রূপের পরিচয় থাকলেও^{২৩} শাস্ত্রকাররা উল্লেখ করেছেন : ‘‘অতো গীতং প্রধানত্বাদিত্যাদাবভিধীয়তে’’, অর্থাৎ নৃত্য, গীত ও বাস্তবজ্ঞের মধ্যে গীত (কণ্ঠসঙ্গীত) প্রধান বলে তাকেই সঙ্গীত বলা যেতে পারে। তবে শাস্ত্রকাররা একথাও বলেছেন : ‘‘নৃত্তং বাস্তবজ্ঞং প্রোক্তং বাস্তবজ্ঞং গীতানুবর্তি চ’’; অর্থাৎ নৃত্য বাস্তবজ্ঞকে অনুসরণ করে ও বাস্তবজ্ঞের অনুসারী হয়। এথেকে বোঝা যায় নৃত্য ও গীত এ’দুটির সঙ্গে সমতা রক্ষা করে বাস্তবজ্ঞ স্তরায় বাস্তবজ্ঞ, নৃত্য ও গীত এই উভয়েরই সহচরী।

জয়দেব-জাতকে (২২১ নং) বোধিসত্ত্বের পুত্রকে উপলক্ষ্য করে নৃত্য, গীত ও বাস্তব উল্লেখ আছে। বীণাসুগা-জাতকে (২৩২ নং) বীণার উল্লেখ আছে : “নিপতিত পথপার্শ্বে ছিন্নতন্ত্রী বীণাসম”। অবশ্য উপমাশব্দেই বীণার কথা বলা হয়েছে, নচেৎ সত্যকারের সেখানে কোন গান বা বাস্তবজ্ঞের প্রসঙ্গ নাই।

চুঙ্গলোভন-জাতকে (২৬৩ নং) একটি নৃত্য-গীত-বাস্তবকুশল। যুবতী নর্তকীর উল্লেখ আছে। নর্তকী বারাণসীরাজের কুমারকে প্রলোভিত করার জন্য বীণাসংযোগে গান আরম্ভ করেন। সে এমনি মধুরভাবে গান করে যে বীণার স্বরের সঙ্গে গানের ও গানের স্বরের সঙ্গে বীণার ধ্বনি মিলে এক হয়ে যায় প্রভৃতি। এ’ জাতকটিতে নৃত্য, বাস্তব ও গানের পরিচয় পাওয়া যায়।

কাস্তিবাধি-জাতকে (৩১৩নং) নৃত্য, গীত ও বাস্তব উল্লেখ আছে। এই জাতকে উল্লেখ আছে : একদিন রাজা কলাবু স্বরাপানে মত্ত হয়ে নটগণের সঙ্গে সাড়ম্বরে প্রমোদোত্তানে প্রবেশ করলেন। মঙ্গলশিলাপট্টের ওপর তাঁর শয্যা রচিত হ’ল। নৃত্য, গীত ও বাস্তবপুণ্য নর্তকীর নিজেদের শিল্পচাতুর্য পরিবেশন করে রাজা কলাবুর মনোরঞ্জন করতে লাগল।

কাকবতী-জাতকে (৩২৭নং) সুপর্ণরাজ ও কাকবতীর প্রসঙ্গে বীণা ও গাথাগানের উল্লেখ আছে। পদকুশলমানব-জাতকে (৪৩২নং) বারাণসীর কোন গ্রামে পাটল নামক নটের নৃত্য-গীতের প্রশংসা আছে। এই জাতকে ‘মহাবীণা’-র উল্লেখ দেখা যায়। ‘মহাবীণা’ সম্ভবতঃ মহতীবীণারই নামান্তর। মহতীবীণা সম্বন্ধে আমরা আগেই উল্লেখ করেছি। গীত ও বাস্তব আখ্যানটি এ’জাতকে এভাবে গড়ে উঠেছে :

নৃত্যগীতবিশারদ পাটল আমার

চলিল ভাসিয়া পড়ি গর্ভেতে গঙ্গার।

এমন একটা গীত শিখাও আমার,

গেয়ে যাহা জীবিকার হইবে উপায়।

এখানেও নৃত্য, গীত ও বাস্তব স্পষ্ট পরিচয় পাওয়া যায়।

শোণক-জাতকে (৫২৯নং) রাজা অরিন্দম ও বালক পঞ্চদ্বকের প্রসঙ্গে গানের উল্লেখ আছে। এখানে ভেরীর শব্দে ঘোষণা করে বহুলোকের সমাবেশ করা হয়েছিল গান শোনার জন্য। গান এখানে গাথাগান। বৈদিকযুগের গাথা ভাষা

সামগান ও বৈদিকোত্তর ক্লাসিক্যালযুগে বৈদিকের উপকরণ নিয়েই নিবন্ধ গাথাগানের পরিচয় পূর্বে দেওয়া হয়েছে। কাহিনী হ'ল : রাজা প্রথমে উদ্ভান-গাথা গান করলেন ও বালক পঞ্চচূড়ক প্রতিগীত গান করল। এছাড়া এখানে তুর্ধ্বনিরও উল্লেখ আছে। চিত্রসম্বৃত-জাতকেও (৪২৮নং) নৃত্য-গীতের এবং প্রতিগানের প্রসঙ্গ আছে।

কুশ-জাতকে (৫৩১নং) মহাসম্রাট ও প্রভাবতীর প্রসঙ্গে 'কোকনদ' নামে একটি বীণার পরিচয় পাওয়া যায়। রাজা মহাসম্রাট গানে ও বীণা-বাদনে বিশেষ পারদর্শী ছিলেন। ভূরিদত্ত-জাতকে (৫৪৩নং) গান তথা সঙ্গীতের উল্লেখ আছে, তবে তা পাখীর গানকে উপলক্ষ্য করে বর্ণনা করা হয়েছে। বিদুরপণ্ডি-জাতকে (৫৪৫নং) গন্ধর্বদের নৃত্যের উল্লেখ ও ইরন্দতীর গানের প্রশংসা আছে। এছাড়া পূর্বকের গাথায় বর্ণনা আছে,

সুপকার-পাচক-নর্তক-নটগণ
 গায়ক—গাইছে যারা করতালি দিয়া।
 বাদক বাজাইতেছে যন্ত্র—কুস্তস্থগণ,
 পণব দিগ্দিম শব্দ ভেরী ও মৃদঙ্গ
 কাংস্ত-করতাল বীণ। নৃত্য বাণ্ড গীত
 সমধুর, লয়গুরু শ্রুতি সুখকর—
 হের এ'সকল এই মণিতে নির্মিত।

জাতকের টীকাকার উল্লেখ করেছেন : “গাইছে পাণিস্বর বাজাইয়া”। রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশে পাণিবাদকদের উল্লেখ আছে। স্মৃত, মাগধ, বন্দীরা হাততালি দিয়ে নৃপতিবর্গের স্তুতিগান করত। এই স্তুতিগানও গাথাগান নামে পরিচিত ছিল। ‘পাণিস্বর’ হাততালির শব্দ। হাতের তালিতে তাল রেখে গান করার রীতি এক রকম বৈদিকযুগ থেকেই চলে আসছে। কেননা ঋত্বিকরা যখন সামগান করতেন তখন তাঁদের পত্নীদের কেহ কেহ বাজাতেন বিশেষ করে পিচ্ছোরা-বীণা ও কেউ কেউ গানের তালে তালে হাততালি দিয়ে নৃত্য করতেন। জাতককারও উল্লেখ করেছেন : “* * গায়ক—গাইছে যারা হাততালি দিয়া”। ‘কুস্তস্থগণ’ একপ্রকার আনন্দজাতীয়-বাণ্যযন্ত্র। মাটির কুস্তের (কলসী) মুখে চামড়ার আচ্ছাদন দিয়ে এই বাণ্যযন্ত্র তৈরী করা হ'ত। কুস্তস্থগণ বাণ্যযন্ত্র বর্তমানে দক্ষিণ-ভারতে প্রচলিত ঘটবাণের অনুরূপ ছিল বলে মনে হয়। মাটির তৈরী মৃদঙ্গ এবং পণব, করতাল, বীণা এ'সকল বাণ্যযন্ত্রেরও

গানে সহযোগ থাকত। নৃত্য, গীত ও বাস্তবতায় সুরের মাধুর্য (রাগের ধর্ম), শুদ্ধ লয়, তাল প্রভৃতির সমাবেশ থাকত।

বিদ্যুৎপণ্ডিত-জাতকে সঙ্গীতের পূর্ণপরিচয়ই বরং পাওয়া যায়। নটগণের পরিচয় থাকায় খৃষ্টপূর্ব ৩০০-২০০ অব্দের সমাজে নাটক বা অভিনয়ের যে বিশেষ প্রচলন ছিল তা বোঝা যায়। তাছাড়া ৬ষ্ঠ—৫ম খৃষ্টপূর্বাব্দে ব্রহ্মভরত, সমাশ্বিত-ভরত-রচিত নাট্যগ্রন্থের প্রচলন থাকায় জাতকের সমাজে অভিনয়ের যে সমারোহ থাকবে এতে আর আশ্চর্য কি। হরিবংশপুরাণে ভদ্র-নটের সহায়তায় যাদবদের গন্ধাবতরণ-নৃত্যনাট্যের বর্ণনায়ও তা সমর্থিত হয়। খৃষ্টীয় ১০ম—১১শ শতাব্দীতে রচিত বৌদ্ধ-চর্যাপদের অনেকগুলিতে বীণা ও নাটকের উল্লেখ আছে। চর্যাপ বীণাপদের একটি গাথায় বর্ণনা আছে সিদ্ধাচার্য সূর্যকে লাউ (তুয়া) ও চন্দ্রকে তন্ত্রী (তার) ক'রে অনাহতদণ্ডের সাহায্যে বীণা সৃষ্টি করেছিলেন। সেই বীণার ঝঙ্কারে বুদ্ধনাটকের অভিনয় হয়েছিল। ইড়া, পিঙ্গলা ও সুষুমা নাড়ী তিনটির সাহায্যে যোগসাধন করার কথাই বীণা-সৃষ্টির বর্ণনায় উল্লেখ করা হয়েছে। আসলে সিদ্ধাচার্যের অভিনীত 'বুদ্ধনাটক'-টিই বিশেষ অর্থপূর্ণ। তথাগত বুদ্ধের পবিত্র জীবনালেখ্যকে রূপায়িত করাই বুদ্ধনাটকের উদ্দেশ্য ছিল। সেই নাটকের সঙ্গে নৃত্য, গীত ও বাস্তব পূর্ণ-সহযোগ থাকত। বিদ্যুৎপণ্ডিত-জাতকে উল্লিখিত নাট্যাভিনয়েও নৃত্য-গীতাদির বিশেষ পরিচয় পাওয়া যায়।

জাতকে বৈতালিকদেরও উল্লেখ আছে। তারা রাজসভায় উচ্চৈঃস্বরে রাজাদের গুণাবলী গান করতেন। নৃত্যশীলা দেবদাসী ও অন্তঃপুরচারিণীদেরও নৃত্য-গীতে যোগদান করতে দেখা যায়। যেমন,

নৃত্য করে গান করে মধুর বচনে

অভ্যাগতে সম্ভাষণ করে নারীগণ,

*

*

*

*

নৃত্যের সৌন্দর্যে আর মাধুর্যে গানের

একে করে অভিক্রম অগ্রে পর পর।

নৃত্যের সৌন্দর্য বিচিত্র ছন্দ, অঙ্গহার, ভাব, রস প্রভৃতির পরিপূর্ণ বিকাশ নিয়েই সার্থক। গানের মাধুর্য অর্থে সুর তথা স্বর-সম্পর্কের মধুরতা ও লাভন্য। শাক্যদেব 'মধুরা' শব্দটি সম্বন্ধে বলেছেন : "মধুরং ধূর্যলাবণ্যপূর্ণং জননোহরম্" (৪।৩৭৮)। গানের স্বর বা সুর লাভন্যপূর্ণ ও জনচিহ্নের রঞ্জক হলেই তা

রাগ-পর্যায়ভুক্ত হয়। নারদীশিক্ষাকার উল্লেখ করেছেন : “মধুরং নাম স্বভাবোপনীত ললিতপদাকরগুণসমুৎকং মধুরমিত্যুচ্যতে” (৩।১১)। ললিত অর্থে লাবণ্যপূর্ণ, সুভরাং কাব্য ললিত পদ ও অক্ষরযুক্ত হলেই তা ভাব ও তালের প্রকাশক, সমন্বিত বা হ্রস্বকত হয়, শ্রোতাদের মনকে সমরসে পরিপূর্ণ ক’রে স্থিরে নিবিষ্ট করে। সঙ্গীতে ‘রাগ’-বস্তুটির স্বধর্মও তাই। তাই জাতকের (৩০০-২০০ খৃষ্টপূর্বাব্দ) সমাজে সমন্বিত স্থললিত তথা লাবণ্যপূর্ণ স্বরসন্দর্ভ-সমাবেশের গান অথবা মাহুয়ের চিত্তরঞ্জকধর্মবিশিষ্ট ‘রাগ’ ছিল না তা স্বীকার করা যায় কি ?

জাতককার উল্লেখ করেছেন নৃত্যের সৌন্দর্যে ও গানের মাধুর্যে নর্তক-নর্তকীদের সঙ্গে গায়ক-গায়িকাদের মধ্যে প্রতিদ্বন্দ্বিতা চলত। এই প্রতিদ্বন্দ্বিতার পিছনে তাদের শাস্ত্রীয় ও সৌন্দর্য জ্ঞান ও দৃষ্টির যথেষ্ট পরিচয় পাওয়া যায়। শিল্প হিসাবে সঙ্গীতের মানও তখন বিশেষ সমুন্নত ছিল বুঝতে হবে।

বিশ্বস্তর-জাতকে (৫৪৭নং) কিম্বরগণের গান ও ময়ূর-ময়ূরীদের নৃত্যের উল্লেখ আছে। এছাড়া উল্লিখিত আছে,

পঞ্চাঙ্গিক তুর্ধধ্বনি ভাবি সে নিনাদে,
এ’রাজোর কথা তুমি ভুলি যাবে সব।

‘পঞ্চাঙ্গিক’ বলতে আতত, বিতত, আতত-বিতত, ঘন ও স্থমির এই পাঁচরকম বাণ্যযন্ত্র। পালি-মহাবংসের ‘বংসতাপ্পকাসিনী’ ভাণ্ডেও ঠিক এই ধরণের আতত, বিতত, আতত-বিতত স্থমির ও ঘন এই পাঁচ শ্রেণীর বাণ্যের উল্লেখ দেখা যায়। ‘আতত’ অর্থে যার একদিকের মুখ চামড়া দিয়ে ঢাকা থাকে। ‘বিতত’—যার দু’টি মুখই চামড়ায় আবৃত থাকে। ‘আতত-বিতত’ বলতে বীণা প্রভৃতি বাণ্যযন্ত্র বুঝায়। ‘ঘন’ অর্থে কঁাসর, করতাল প্রভৃতি এবং ‘স্থমির’ বলতে ছিদ্রযুক্ত শঙ্খ, বাঁশী, ডমরু প্রভৃতি। এছাড়া ১১৪নং গাথায় আছে : ‘নৃত্য-গীতধ্বনি যারে বিন্দ্র করিত’। ৫৮০নং গাথায়—‘মালাপরি শিবিরাজ, নাচুক তাহার’ ও ৫৮১নং গাথায়—‘গাইতে গাইতে কৃষ্ণ আগিছে আশ্রমে’। ৭০৫-৭০৭নং গাথাগুলিতে পাওয়া যায়,

পাচক মোদক নট নর্তক গায়ক,
পাণিস্বর, কুন্তস্থণা বাজায় যাহারা,
মদ্রক বাদকগণ মায়াকার আর,

বাজুক সকল বীণা ভেরী ও তিণ্ডিম ;
 বাজুক বিবিধ শব্দ বাতায় আর,
 এক মুখ মাত্র যার চর্মে আচ্ছাদিত ।
 মৃদঙ্গ পণব বীণা কুচুষ তিণ্ডিম—
 একসঙ্গে এ'সকল উঠুক বাজিয়া ।

বিহুপণ্ডিত-জাতকেও (৫৪৩নং) ঠিক এ'ধরণের উল্লেখ আছে। 'গোথা' বলতে এখানে বীণার তারকে বুঝায়। 'কুচুষ' ও 'তিণ্ডিম' বাতায় হু'টার ঠিক বিবরণ পাওয়া যায় না। শব্দগুণমণে ও শব্দ সংকারের শেষে ভেরী বাদনের প্রচলন ছিল।

জাতকমালার সমসাময়িক (খৃষ্টপূর্ব ৩য়—২য় শতক) ক্ষেমেজ-রচিত 'বোধিসত্তাবদানকল্পলতা' গ্রন্থে সঙ্গীতকুশলী গন্ধর্বদের গান্ধর্বগানের উল্লেখ আছে। এই অবদান-সাহিত্যের ৮০তম পল্লবে 'সুভদ্রাবদান'-প্রসঙ্গে গন্ধর্বরাজের একটি সহস্র তন্ত্রীবিশিষ্ট বীণা বাজানোর কথা উল্লেখ আছে (২৪-২৬ শ্লোক)। বীণার দণ্ডটি বৈদুর্ঘ্যমণি দিয়ে শোভিত। কাহিনীটি হল : গন্ধর্বরাজ ও সুপ্রিয়ের মধ্যে বাজনার প্রতিদ্বন্দ্বিতা আরম্ভ হ'লে বীণার তন্ত্রীতে মূর্ছনার বিকাশ দেখিয়ে হু'জনেই সমান গুণী ব'লে প্রথমে প্রতিপন্ন হলেন। পরে আবার গন্ধর্বরাজ সহস্রতন্ত্রীর সকল তারে মূর্ছনার তরঙ্গ সৃষ্টি করলে সুপ্রিয় পরাজিত হলেন।

আখ্যানভাগটির বাস্তব রূপ যেমনই হোক না কেন, অবদান-সাহিত্যে বীণার উল্লেখ ও তার অঙ্কনশিল্পের একটি সূচু পরিচয় পাওয়া যায়। বোধিসত্তাবদানে সহস্র তন্ত্রীবিশিষ্ট বীণার উল্লেখ একটু অভিনব ও আশ্চর্য রকমের। বৈদিক সাহিত্যে শততন্ত্রীবিশিষ্ট 'বাণ'-বীণা ও গৃহসূত্রে 'কাত্যায়ণী'-বীণার পরিচয় আমরা পেয়েছি, কিন্তু সহস্র তন্ত্রীবিশিষ্ট বীণার কোন উল্লেখ পাওয়া যায় না। মনে হয় শততন্ত্রী-বীণার মর্যাদাকে বড় ক'রে দেখার জগু (গুণবাদ) বোধহয় ক্ষেমেজ 'সহস্রতন্ত্রী' শব্দটি বীণার উদ্দেশ্যে ব্যবহার করেছেন। অথবা মনে করা যায় তাঁর সময়ে বীণার প্রধান তন্ত্রীগুলির সহকারী (চিকারী) তার হিসাবে সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম অসংখ্য (সহস্র ?) তন্ত্রীর সমাবেশ ছিল। আর তাই যদি হয় তো তার নির্মাণ ও তন্ত্রী-সমাবেশ-প্রণালী নিশ্চয়ই বিজ্ঞানসম্মত ও অদ্ভুত রকমের ছিল।

বৌদ্ধজাতক ও গাথাগুলির পর সঙ্গীতের উপাদান পাই 'মহাবস্তু', 'ললিত-বিস্তর', 'লঙ্কাবতারসূত্র' প্রভৃতি গ্রন্থে। 'মহাবস্তু' বা 'মহাবস্তু-অবদান' হীনযানী বৌদ্ধদের প্রামাণিক গ্রন্থ। তেমনি 'ললিতবিস্তর' মহাযান-সম্প্রদায়ের অমূল্য গ্রন্থ।

মহাসাঙ্ঘিক-সম্প্রদায়ের লোকোত্তরবাদীরা মহাবস্তুকে বিনয়পিঠকও বলেন। মহাবস্তুর অংশ বা গাথার সংখ্যা পাঁচশো। প্রত্যেক-বুদ্ধের সেই গাথাগুলি স্থলিত হুয়ে ও ছন্দে গান করতেন ও সে দিক থেকে জাতকমালার মতো মহাবস্তুর গাথাগানগুলি যে বেশ প্রাচীন তা বোঝা যায়। মহাবস্তুকে অনেকে খৃষ্টীয় চতুর্থ শতাব্দীর সংকলন-গ্রন্থ বলেন। ডাঃ উণ্টারনিজের মতে মহাবস্তুর আসল উপাদান সংকলিত হয় খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে। অনেক ঐতিহাসিক মহাবস্তু-অবদানকে খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীর রচিত গ্রন্থ বলেন।

॥ ললিতবিস্তরে সঙ্গীত ॥

ললিতবিস্তরের অপর নাম ‘বৈপুল্যসূত্র’, কেননা এতে বিষয়বস্তুর সমাবেশ বিপুল। গ্রন্থখানি মহাযান-সম্প্রদায়ের প্রামাণিক হিসাবে গণ্য হলেও এর আসল বা প্রাচীন সংস্করণ হীনযানী-সম্প্রদায়ের সর্বাঙ্গিবাদীদের জ্ঞাত নির্দিষ্ট ছিল। ললিতবিস্তরের বিষয় বা আখ্যানবস্তু তথাগত বুদ্ধের জন্ম ও জীবন-কাহিনী। ‘ললিত’ অর্থে লীলা বা খেলা, সুতরাং বুদ্ধের জীবনী তথা লীলা-কাহিনীর বিপুল বিচিত্র সমাবেশই ‘ললিতবিস্তর’ গ্রন্থ। গ্রন্থের প্রারম্ভেই আছে : “এবং ময়া ঐশ্বর্যমেকস্মিন্ সময়ে ভগবান্ আবিস্ত্যাং বিহরতি স্ম। জেতবনেহনাথপিণ্ড-দস্তারামে মহতা ভিক্ষুসঙ্ঘেন সার্থং দ্বাদশভিভিক্ষুসহস্রৈঃ”।^১ ভগবান বুদ্ধ ১২,০০০ হাজার ভ্রমণ বা ভিক্ষু ও ৩২,০০০ হাজার প্রত্যেক-বুদ্ধ পরিবৃত্ত হ’য়ে বিহার করতেন। তিনি যখন পৃথিবীতে অবতীর্ণ হন তখন ৮৪,০০০ হাজার দুন্দুভির শব্দে আকাশ-পাতাল মুখরিত হয়েছিল। ললিতবিস্তরকে অনেকে খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীতে রচিত বলেন। অধ্যাপক উণ্টারনিজ তা স্বীকার করেন না। জাম্বেল বিল্ তাঁর *The Romantic Legend of Sākya Buddha* (1875) বইখানি চীনা-সংস্করণ ‘অভিনিজ্জমণসূত্র’ থেকে সংক্ষেপে তর্জমা করেন। চীনা-সংস্করণটি রচনা করেন প্রথমে নাই-তাও-চেন (Nie-Tāo-Tchen) খৃষ্টীয় ২৮০-৩১২ অব্দে ও পরে জিনগুপ্ত সেটি অল্পবাদ করেন খৃষ্টীয় ৫৮৭ অব্দে।^২ অধ্যাপক উণ্টারনিজের মতে তিব্বতী-সংস্করণই সংস্কৃত

১। Vide Dr. S. Lefmann : *Lalita-Vistara* (1902), p. 1.

২। অক্সে বিল (S. Beal) মুখবন্ধে লিখেছেন : “These statements are in agreement with the opinion of the learned translator of ‘*Lalita-Vistara*’, from the Thebetan. * * ‘This would give it an antiquity of two

অনুবাদের বিস্তৃত রূপ, কিন্তু মনে হয় খৃষ্টীয় ৯ম শতাব্দীর আগে তার অনুবাদ করার কাল শুরু হয়নি ও সেকথা জাভার বরোবুদুর মন্দিরগাত্রে খোদিত ললিতবিস্তরে উল্লিখিত বুদ্ধ-জীবনীর চিত্রাবলী থেকেও প্রমাণ হয়। মোটকথা নানান দিক থেকে আলোচনা করলে একথাই মনে হয় যে আগল ‘ললিতবিস্তর’ গ্রন্থটি খৃষ্টীয় ১ম-২য় শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে রচিত হয়েছিল।

ললিতবিস্তরে নৃত্য, গীত ও বাণ্যযন্ত্রাদির যথেষ্ট নামোল্লেখ আছে, কিন্তু তাদের নির্দিষ্ট কোন রূপের পরিচয় পাওয়া কঠিন। তবে ঐতিহাসিক উপাদান হিসাবে তাদের উল্লেখ মোটেই নগণ্য নয়। কেননা গ্রন্থে উল্লিখিত বিষয়বস্তু যেমন গ্রন্থ-রচয়িতার জ্ঞান-সমৃদ্ধির পরিচয় দেয়, তেমনি রচয়িতার পূর্ব ও সমকালীন সমাজের রুচি অনুযায়ী অনুষ্ঠানের কথাও প্রকাশ করে। ললিতবিস্তরে গাথা, গান, নৃত্য ও বাণ্যযন্ত্রাদির উল্লেখ হ’ল :

(ক) এবং বহুপ্রকারা সংগীতিরবাহুনিশ্চরা গাথা।

চোদেস্তি করুণামনসং অয়ং স কালো মং উপেক্ষস্ব ॥^৩

(খ) * * অনেকাপ্রঃশতসহস্রনৃত্যগীতবাদিতপরিগীতে * * ।^৪

(গ) ন তরঙ্গতুল্যকল্লাঃ সংগীতি চ অপ্সরোভি সংবাসঃ ।^৫

(ঘ) মহত্যন্তঃপুরে ভেরীয়দঙ্গপণবতূণববীণাবেণুবল্লকীসংপতাভ-

প্রভৃতয়ন্তুর্ধভাণ্ডাস্তে সর্বে স্বয়মঘটিতা এব * * ।^৬

(ঙ) সংগীতিতুর্ধরচিতেশ্চ স্রবাকৈশ্চ

বর্ণাঙ্গনাং কথয়তো গুণসাগরশ্চ ।^৭

(চ) * * দেবেভ্যশ্চতুরশীত্যপ্সরঃ শতসহস্রাণি নামাতুর্ধ-

সংগীতিবাদিতেন যেন বোধিসত্ত্বস্তেনোপসংক্রামণ

বোধিসত্ত্বশ্চ পূজাকর্মণে ।^৮

thousand years’ he adds, although the original treatise must be attributed to an earlier date.”—*The Romantic Legend of Buddha* (London, 1875), Introduction, p. vii.

৩। ললিতবিস্তর (১৯০২) edited by Dr. S. Lefmann, পৃঃ ১৩

৪। " পৃঃ ৩০

৫। " পৃঃ ৩৭

৬। " পৃঃ ৪০

৭। " পৃঃ ৪৭

৮। " পৃঃ ৫১

- (ছ) তানি চাপ্পরঃ শতসহস্রাণি স্বাং স্বাং সংগীতিং সংপ্রযুক্ত্য
পূরতঃ পৃষ্ঠতো বামদক্ষিণেন চ হিষ্ট্বা বোধিসত্ত্বং
সংগীতিরূতস্বরেণাভিস্তবস্তি স্ম ।^{১০}
- (জ) বহুনি চাপ্পরঃশতসহস্রাণি শঙ্খভেরীমৃদঙ্গপণবোঃ ঘণ্টাবসন্তেঃ
প্রতীক্ষমাণাগ্রবস্থিতানি সংদৃশ্যন্তে স্ম ।^{১১}
- (ঝ) রাজ্ঞঃ শুদ্ধোদনশ্রান্তঃপুংরেণ গীতবাত্সম্যাক্তূর্ণতাভাবচর-
সংগীতিসংপ্রবাদিতেন পরিবৃত্তা । * * নানাগীতবাত্স-
বর্ণভাষিণীভিরনুগম্যমানা নিধাতি স্ম । * * দেবসংগীতানুগীতঃ * *^{১২}
- (ঞ) * * শঙ্খভেরীমৃদঙ্গপণবতুণববীণাবল্লকিসম্পতভকি-
পলনকুলস্থঘোষমধুরবেণুনির্ণাদিতঘোষরুতনানাতুর্ধসংগীতি-
সংপ্রয়োগপ্রতিবোধিতস্ত মে চ নারীগণাঃ স্নিগ্ধমধুরমনোজ্ঞ-
স্বরবেণুনির্নাদিতানির্ঘোষরুতেন বোধিসত্ত্বং * * তেভ্যো
বেণুতুর্ধনির্নাদনির্ঘোষরুতেভ্য ইমা বোধিসত্ত্বস্ত সংচোদনা
গাথা নিশ্চরস্তি স্ম ।^{১৩}
- (ট) গীতবাদিতনৃত্যৈশ্চেনং স দেব যুবতয় উপতস্থুঃ ।^{১৪}
- (ঠ) বীণাবল্লকিবংশতন্ত্রিরচিতা ছিত্তস্ত্যকস্মাস্তদা,

ভেরীশ্চৈব মৃদঙ্গং পাণ্যভিহতা ভিত্তস্তি নো বাজিষু ॥

* * * *

নো নৃত্তে ন চ গায়িতে ন রমিতে ভূয়ো মনঃ কশ্চচিৎ ।^{১৫}

এ'ধরণের নৃত্য, গীত ও বাজের নামোল্লেখ থেকে একথাই বোঝা যায় যে ভগবান বোধিসত্ত্বের পবিত্র জীবন-কাহিনীকে মহিমামণ্ডিত করার জন্য রচয়িতা বিভিন্ন বাজ্যস্ত্রের এবং অন্তঃপুরে অঙ্গরী ও নৃত্যশীলা নারীদের নৃত্যছন্দে বর্ণনা করেছেন ও সঙ্গে সঙ্গে তদানীন্তন সমাজের সঙ্গীত-রুচি ও অঙ্গশীলনের পরিচয় দিয়েছেন। 'সংগীত' (সংগীতি) পরিভাষাটি ত্রৌধিক রূপের (নৃত্য-গীত-বাজের)

৯। ললিতবিস্তর পৃঃ ৫২

১০। " পৃঃ ৭৭

১১। " পৃঃ ৮২

১২। " পৃঃ ১৬৩

১৩। " পৃঃ ১৮৬

১৪। " পৃঃ ১৯৪

জ্যোতক হিসাবে সমাজে আদৃত দেখা যায় : “গীতবাদিন্তনুভ্যশ্চেনম্”।^{১৫} বিশেষ ক’রে গান বা গীতিকে বোঝাবার জন্য ললিতবিস্তরে ‘সংগীতি’ (সংগীত) শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে।

অক্কেয় জাম্বেল বিল্ উল্লেখ করেছেন : গৌতম-বুদ্ধ যখন রাজকুমার তখন তাঁর স্বপ্ন-স্বাচ্ছন্দ্য বিধানের জন্য রাজা শুকোখন বড় কম আয়োজন করেন নি। রাজপ্রাসাদের মধ্যে সঙ্গীতানুষ্ঠানের জন্য তিনি সহস্র সহস্র বাতায়ন্ত্রের সমাবেশ করতেন।^{১৬} বাতায়ন্ত্রগুলির পরিচয় যেমন, বীণা, ৫টি তন্ত্রীযুক্ত হাজার বীণা (গীটার), এক হাজার ছোট ছোট মৃদঙ্গ, ১৩টি পর্দাযুক্ত হাজারটি বাতায়ন্ত্র, বৃহদাকারের এক হাজার বীণা, হাজারটি ৭টি ছিদ্রযুক্ত বেণু। এ’রকম আরো বিচিত্র বাতায়ন্ত্রের সমবেত শব্দে রাজ-অন্তঃপুর দিবারাত্র প্রসূরিত হ’য়ে থাকত। সেই বাতায়ন্ত্রগুলির সঙ্গে গানের সমাবেশ থাকত এবং হস্ত-চালনার দ্বারা গেই সঙ্গীতকে নিয়ন্ত্রণ করা হত।^{১৭}

ললিতবিস্তরে বিভিন্ন গাথার উল্লেখ আছে। গাথার মাধ্যমে সে যুগে উত্তর-প্রভাতের দেবার রীতি ছিল। গাথাগুলি বিভিন্ন স্বরযোগে বিভিন্ন ভিক্ষু, ভিক্ষুণী ও নগরবাসীরা গান করত। রাজপ্রাসাদে গানের যথেষ্ট সমাদর ছিল। রাজদরবারে সঙ্গীত-শিল্পীদের বিভিন্ন অনুষ্ঠানে আমন্ত্রণ জানানো হ’ত। রাজা ও অমাত্যেরা শিল্পীদের যথোচিতভাবে সম্মান দিতেন। দেবদাসী বা নর্তকীরা তো থাকতই,

১৫। ললিতবিস্তর, পৃঃ ১৮৬

১৬। Vide S. Beal: *The Romantic Legend of Sākya Buddha* (London, 1875).

১৭। Moreover, within the Palace he organised a performance of music of many thousand instruments; amongst which were the following:—A thousand flat-lutes of twenty-three strings (hong-han), a thousand harpsichords (ku-chang), a thousand five-stringed guitars (in), a thousand small drums, a thousand dulcimers with thirteen cords (chuk), a thousand large lutes (kām), a thousand viols (pi pa), a thousand soft drums (sai ku), a thousand large drums, a thousand fifes (tik), a thousand organ-like instruments (shang), a thousand copper cymbals, a thousand pandean pipes (sin), a thousand dulcimers (pat chuk), a thousand bamboo flutes with seven holes (chī), a thousand conch trumpets (lo). All these musical instruments, producing different sounds, were played and accompanied by singing, and regulated by movements of the hand by day and night, within the royal apartments of the Prince’s Palace * *”—*The Romantic Legend of Sākya Buddha* (London, 1875), p. 102.

তাছাড়া গায়ক, বাদক ও নর্তকরা রাজপ্রাসাদ, শোভাযাত্রা, বিচিত্র মাদ্রলিক অনুষ্ঠান, আনন্দোৎসব প্রভৃতির শোভা বৃদ্ধি করত। বীণা, বেণু ও মৃদঙ্গাদির বর্ণনা থেকে বোঝা যায় বাস্তবজ্ঞাননির্মাতারা (শিল্পীরা) কুশলী ছিল। যন্ত্রীরা নতুন নতুন পদ্ধতিতে বাজাবার শাস্ত্রীয় ধারা ও কৌশল সম্বন্ধে অবগত ছিল। অস্ত্রঃপুরচারিণীদের পক্ষেও নৃত্য-গীতের অমূল্যলন নিষিদ্ধ ছিল না। নৃত্যছন্দ স্থনিয়ন্ত্রিত ও মাধুর্যপূর্ণ ছিল। রামায়ণ-মহাভারতের সময়ে (খৃষ্টপূর্ব ৪০০-৩০০) নৃত্য প্রাচীন নাট্যবেদীয় ধারা অনুযায়ী ছিল : “উপনৃত্যস্ত ভরতং ভরতাজ্ঞত শাসনাং” (অঘোধ্যাকাণ্ড ৯৬৪৬-৪৭)। এই নাট্যাচার্য ভরত কিন্তু খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর মুনি ভরত নন একথা আগেই উল্লেখ করেছি। এই ভরত সম্ভবত ব্রহ্মভরত বা আদিভরত তথা সদ্ধাশিবভরত। রামায়ণ-মহাভারতের যুগে এঁদের রচিত নাট্যবেদ তথা নাট্যশাস্ত্রেরই বিশেষ প্রচলন ছিল। ভরত, মতঙ্গ, সঙ্গীত-মকরন্দকার নারদ, শঙ্করদেব ও কল্লিনাথাদি টীকাকার সকলেই এই প্রাচীন ও প্রামাণিক নাট্যাচার্যদের নাম ও তাঁদের মতের উল্লেখ করেছেন। সঙ্গীতশিল্পী ও প্রোক্তারা বেশ মার্জিত রুচিসম্পন্ন ও বিচক্ষণ ছিলেন। দেশীয় (আঞ্চলিক) নৃত্যেরও তখন প্রচলন ছিল। নৃত্যশিল্পীরা মার্গ ও দেশী উভয় নৃত্যেই বিশেষ পারদর্শী ছিল।

॥ লঙ্কাবতারসূত্রে সঙ্গীত ॥

‘ললিতবিস্তর’ গ্রন্থের পর সঙ্গীতের উপাদান পাই ‘লঙ্কাবতারসূত্র’ গ্রন্থে। ‘ললিতবিস্তর’ ও ‘লঙ্কাবতারসূত্র’ কিংবা অবদানকল্পলতাদি কোনটিই সঙ্গীতগ্রন্থ নয়, কিন্তু সঙ্গীতের তথা সঙ্গীত-উপাদানের উল্লেখ এগুলিতে যতটুকু পাওয়া যায় সঙ্গীতের ইতিহাসের পক্ষে তা কম নয়। প্রধান প্রধান বৌদ্ধসূত্রগ্রন্থ হিসাবে ‘অষ্টসাহস্রিকা-প্রাঞ্জলপারমিতা’, ‘সুদর্শপুণ্ডরীক’, ‘ললিতবিস্তর’, ‘লঙ্কাবতার’ বা ‘সুদর্শ-লঙ্কাবতার’, ‘স্বর্ণপ্রভাস’, ‘গণ্ডাব্হ’, ‘তথাগতগুহক’ বা ‘তথাগতগুণজ্ঞান’, ‘সমাদিরাজ’ ও ‘দেশভূমীস্বর’ এই ন’টির নামোল্লেখ পাওয়া যায়। ডাঃ সুরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত লঙ্কাবতারের রচনা-কাল খৃষ্টীয় ১ম-৪র্থ শতাব্দী বলেছেন।^১ মহামহোপাধ্যায়

১। ডাঃ দাশগুপ্ত : *A History of Indian Philosophy*, Vol. I (1951), p. 125.

ডাঃ দাশগুপ্ত লঙ্কাবতারের প্রাচীনত্ব স্বীকার করেও বলেছেন : “Trusting in Suzuki’s identification of a quotation in Āśvaghōṣa’s *Sraddhotpāda-Sūtra* as being made from *Laṅkāvatāra*, we should think of the *Laṅkāvatārasūtra*

হরপ্রসাদ শাস্ত্রী সত্ৰাট কণিকের (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী) পূর্বে রচিত বলেছেন। অধ্যাপক উহ্টারনিজের মতে প্রায় খৃষ্টীয় ৩য় শতাব্দী।^২ আমাদের মনে হয় লঙ্কাবতারসূত্রটি অশ্বঘোষের কিছু আগে রচিত বা সমসাময়িক। অধ্যাপক আশা রাওয়ের অভিমতও তাই যে লঙ্কাবতারসূত্র খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীতে রচিত।^৩

লঙ্কাবতারসূত্রে সঙ্গীতের প্রসঙ্গটি আরম্ভ হয়েছে ভগবান বৃদ্ধ ও লঙ্কাধিপতি রাবণের প্রসঙ্গকে নিয়ে। ভগবান তথাগত সমুদ্র-সর্পদের রাজপ্রাসাদে ধর্ম প্রচারের জন্য উপস্থিত হ'লে ইন্দ্র, ব্রহ্মা ও নাগকন্ঠারা তাঁকে অভিনন্দন জানালেন। ভগবান মলয়-পর্বতের চূড়ায় দাঁড়িয়ে লঙ্কানগরীর দিকে চেয়ে বলেন তিনি লঙ্কার রাজধানীতে গিয়ে রাবণকে উপদেশ দিতে ইচ্ছা করেন। দৈবশক্তির প্রেরণায় রাবণ তথাগতের সে ইচ্ছা বুঝতে পেরেছিলেন। তিনিও তথাগতের কাছে থেকে অধ্যাত্ম বিত্তা ও উপদেশ গ্রহণ করার জন্য উদগ্রীব হলেন। স্বর্ণ-লঙ্কাপুরে দাঁড়িয়ে উচ্চৈঃস্বরে তিনি বলেন : 'আমি নিশ্চয়ই লঙ্কাপুরে রাজা-বাপনের জন্য তথাগতকে অহুরোধ জানাব। তাতে দেবতা ও মনুষ্য সকলেই আনন্দিত হবেন'। তারপর রাবণ সপরিবারে একটি পুষ্পকরথে আরোহণ ক'রে ভগবান তথাগতের কাছে উপস্থিত হলেন। তিনি রথ থেকে অবতরণ ক'রে তথাগতকে তিনবার বাম থেকে দক্ষিণ দিকে প্রদক্ষিণ করলেন ও ইন্দ্রনীলমণিতে তৈরী 'কোণ' (প্লেকট্রাম) দিয়ে বীণা বাজাতে লাগলেন। বীণার দণ্ড অবদান-সাহিত্যে বর্ণিত সহস্রতন্ত্রী-বীণার মতো বৈভূষমণিতে শোভিত ছিল। বহুমূল্য শ্বেত, হরিৎ প্রভৃতি বর্ণের বস্ত্রের দ্বারা বীণাগুলি সকলের দেহের একপাশে ঝোলানো ছিল। বীণার তন্ত্রীতে ষড়্জাদি সাত স্বর গ্রাম ও মূর্ছনাযুক্ত হ'য়ে বস্তুত হচ্ছিল। বীণার স্বর গাথার অঙ্গুগামী ক'রে বাঁধা ছিল। স্বরের তরঙ্গে আকাশ-বাতাস পৃথিবী চতুর্দিক পরিপূর্ণ হয়েছিল। সূত্রকার ঘটনাটি স্থলজিত ভাষায় উল্লেখ ক'রে বলেছেন : "অথ রাবণো রাক্ষসাদিপতিঃ সপরিবারঃ পৌষ্পকং বিমানমধিক্ৰম্য যেন ভগবাংস্তেনোপজগাম ; উপেত্য বিমানাদবতীর্ষ সপরিবারো ভগবন্তংস্তিক্ৰম্যঃ প্রদক্ষিণীকৃত্য তুর্ধতালাবচরৈঃ প্রবাদয়ন্তিরিঙ্গনীলময়েন দণ্ডেন বৈদূষ মুসার প্রত্যুপ্তাং বীণাং প্রিয়ঙুং পাণ্ডুনানর্ধ্যোণ বস্ত্রেণ পার্শ্বাবলম্বিতাং

as being one of the early works of the Vijñānavādins."—*A History of Indian Philosophy*, Vol. I, p. 128.

২। Vide *A History of Indian Literature*, Vol. II (1933), p. 30.

৩। Vide *The Journal of the Music Academy, Madras*, Vol. XVI, 1945, p. 37.

কৃষ্ণা, সহর্ষা-ঋষভ-গান্ধার-ধৈবত-নিষাদ-মধ্যম-কৈশিক-গীতস্বরগ্রামমুছনাদি-যুক্তৈ-
নানুসার্যং সলীলং বীণামমুপ্রবিশু গাথাভির্গীতৈরনুগায়তি স্ব”।^১

রাক্ষসরাজ রাবণের বীণাটির নির্দিষ্ট আকার জানা না গেলেও নবতন্ত্রীযুক্ত
বিপক্ষীবীণার মতো সেটিকে কোণ দিয়ে বাজানো হ’ত। শোনা যায় প্রাচীন
বীণাগুলিতে স্বরসৃষ্টির জন্য বাঁধাধরা কোন পর্দা বা ঘাট থাকত না, এক একটি
স্বরের জন্য এক একটি তার বা তাঁত নিবদ্ধ থাকত। লঙ্কাবতীরসূত্রে উল্লিখিত বীণায়
সহর্ষাদি (ষড়্জ ?) সাতটি স্বরেরই বিকাশ দেখা যায়, স্তুরাং বীণা সাতটি
তন্ত্রীবিশিষ্ট হওয়াই স্বাভাবিক। নাট্যশাস্ত্রে রাবণের ব্যবহৃত সপ্ততন্ত্রী-
চিত্রাবীণার উল্লেখ আছে, কিন্তু সেটিকে অঙ্গুলির সাহায্যে বাজানো হ’ত :
“সপ্ততন্ত্রী ভবেচ্চিত্রা * * চিত্রা চাঙ্গুলিবাদনা” (২৯।১১৪), আর বিপক্ষীবীণা
বাজানো হ’ত কোণ দিয়ে : “বিপক্ষী কোণবাঢ়া শ্রাং” (২৯।১১৪)। বীণা
তখন কণ্ঠসঙ্গীতেরও সহায়তা করত বোঝা যায়।

রাবণের বীণায় যে সাতটি স্বর লীলায়িত হ’ত তাদের নাম ও ক্রম-সম্বিশেষণ
ছিল একটু বিচিত্র রকমের। যেমন, সহর্ষা। ঋষভ। গান্ধার। ধৈবত। নিষাদ।
মধ্যম। কৈশিক ॥ সহর্ষা ষড়্জ হওয়াই স্বাভাবিক। কৈশিক সাধারণত
কৈশিকনিষাদ বলেই মনে হয়, কিন্তু তা নয়! পঞ্চমস্বরের এখানে উল্লেখ
নাই। সূত্রকারের উল্লিখিত কৈশিক আসলে কৈশিকপঞ্চম স্বর। শাক্তদেব
সঙ্গীত-রত্নাকরে (স্বরাধ্যায়ে) উল্লেখ করেছেন : “পঞ্চমো মধ্যমগ্রামে ত্রিশ্রুতিঃ
কৈশিকে পুনঃ” (১।৩৪০)। টীকায় সিংহভূপাল বলেছেন : “পঞ্চমস্তু ধোদা
বিকৃতত্বং কথয়তি—পঞ্চম ইতি। পঞ্চমে তৃতীয়শ্রুতিসংস্থিতে সতি মধ্যমগ্রাম
ইতি বক্ষ্যতে। তস্মিন্ মধ্যমগ্রামে ত্রিশ্রুতিঃ পঞ্চমো বিকৃতো ভবতি। পুনশ্চ
কৈশিকে মধ্যমসাধারণে মধ্যমশ্রুতিমাং শ্রুতিং প্রাপ্য চতুঃশ্রুতিঃ সন্ বিকৃতো
ভবতি”। শাক্তদেব কৈশিকপঞ্চম ও কৈশিকনিষাদ এই দু’রকম কৈশিকের
কথা বলেছেন। শুদ্ধ-পঞ্চমের এক শ্রুতি নীচে অর্থাৎ কম হলেই কৈশিকপঞ্চম
ও শুদ্ধ-নিষাদের এক শ্রুতি ওপরে অর্থাৎ বেশী হলেই কৈশিকনিষাদ হয়। ভরত
নাট্যশাস্ত্রে চল ও অচল (অধ্রুব ও ধ্রুব) এই দু’টি বীণার মাধ্যমে শ্রুতি ও
তাদের সংখ্যা নির্ণয় করেছেন। তিনি বলেছেন : “মধ্যমগ্রামে তু শ্রুতাপঞ্চষ্টঃ

১। (a) Vide *Lankāvatāra-Sūtra* edited by Bunyi Nanjo, M.A. (Oxon.),
D.Litt. and printed at the Otani University Press, Kyoto in 1923.

(b) Vide *Studies in the Lankāvatāra-Sūtra* translated in English by
Prof. D. T. Suzuki (London, 1930), pp. 66-67.

পঞ্চমঃ কার্ঘ্যঃ । পঞ্চমস্তু শ্রুত্যাংকর্ষাপকর্ষাভ্যাং যদন্তরং মার্দবান্নায়তন্বাচ্চ তাবৎ-
প্রমাণশ্রুতি” (২৮।২৩) । অর্থাৎ মধ্যমগ্রামের পঞ্চম শুদ্ধ-পঞ্চম থেকে এক
শ্রুতি কম ও এরই নাম ‘প্রমাণশ্রুতি’ । সুতরাং শাক্তদেবের মতে বিকৃত বা
কৈশিকপঞ্চম হ’ল ভরতের উল্লিখিত মধ্যমগ্রামের পঞ্চমস্বর ।^৫ মোটকথা
লঙ্কাবতারসূত্রে উল্লিখিত কৈশিকস্বর মধ্যমগ্রামের বিকৃত-পঞ্চম বা কৈশিকপঞ্চম
তথা পঞ্চমস্বরেরই নামান্তর ।

পঞ্চমস্বরের বিকৃতভাব আমাদের কাছে হয়তো নতুন বা বিচিত্র বলে মনে
হ’তে পারে, কেননা বর্তমান উত্তর-ভারতীয় সঙ্গীতধারায় ষড়্জ ও পঞ্চমের
বিকৃত রূপ মোটেই স্বীকার করা হয় না, বিকৃতভাব গ্রহণ করে ঋষভ, গান্ধার,
মধ্যম, ধৈবত ও নিষাদ । কিন্তু খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়া থেকে প্রায় খৃষ্টীয় ১৫শ
শতাব্দী পর্যন্ত ষড়্জ ও পঞ্চমের বিকৃতভাব অর্থাৎ চ্যুত-ষড়্জ ও কৈশিকপঞ্চম
স্বর দু’টি স্বীকার করা হ’ত । বরং তখন মধ্যমস্বরই ছিল অবিকৃত ও প্রধান ।
ভরত উল্লেখ করেছেন,

সর্বস্বররাণাং নাশস্ত বিহিতস্তথ জ্ঞাতিস্ব ।

ন মধ্যমস্ত নাশস্ত কর্তব্যো হি কদাচন ॥

সপ্তস্বররাণাং প্রবরো হুনাশী চৈব মধ্যমঃ ।

গান্ধর্বকল্পে বিহিতঃ সামগৈরপি মধ্যমঃ ॥^৬

৫ । অধ্যাপক আর্দ্রা রাও তাঁর *A Note on Musical Reference in the Lankā-
vatāra-Sūtra* নিবন্ধে কৈশিকপঞ্চম ও শুদ্ধ-নিষাদের স্বর-বিভাগের উল্লেখ করে বলেছেন :
“Pa=3/2, Kaiśika Pa=3/2×80/82=40/27=M₄ in the present notation.
The Chyuta-Pāñchama or Chyuta Pāñchama-Madhyama which is com-
mon lower than Pa. Suddha Ni=16/9, Kaiśika Ni=16/19×81×80=9/5.
a comma higher than Suddha Ni.”

“Suddha Ri=10/9, 10/9×16/15=32/27=Suddha Ga : Suddha Dha=
5/3, 5/3×16×15=16/9=Suddha Ni.”—Vide *The Journal of the Music
Academy*, Madras, Vol. XVI, 1945, p. 38. Vide also this Journal,
Vol. XVI, pp. 57-58.

৬ । নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা সংস্করণ) ২৮।২২-২৩ ; কিন্তু কালী সংস্করণ নাট্যশাস্ত্রে এই শ্লোক
দু’টির মধ্যে পাঠভেদ যেমন,

সর্বস্বররাণাং বিহিতো বিনাশস্তথ জ্ঞাতিস্ব ।

মধ্যমস্ত বিনাশস্ত কর্তব্যো ন কদাচন ।

সর্বস্বররাণাং প্রবরো হুবিনাশী তু মধ্যমঃ ।

গান্ধর্বকল্পেহভিমতঃ সামগৈশ্চ মহাবিহিতঃ । (২৮।৩৮-৩৯)

মধ্যমস্বরকে সাতটি স্বরের মধ্যে শ্রেষ্ঠ বলা হ'ত ও মধ্যম ছিল অবিনাশী অর্থাৎ অচ্যুত বা অবিকৃত। এমন কি সামগানেও মধ্যমকে প্রধান ও অচ্যুত-স্বর হিসাবে গ্রহণ করা হ'ত। সামগানোত্তর ক্যাসিক্যাল গান্ধর্বগানে তো কথাই নাই। সামগায়ীরা মধ্যমস্বরকে অবিনাশী বলায় হয়তো প্রাণ হ'তে পারে যে মধ্যম ছাড়া সামগানের আর কোন স্বর তাহলে বিকৃত ছিল কিনা, অথচ সামগানে বিকৃত স্বরের কোন পরিচয় পাওয়া যায় না। মধ্যম সম্বন্ধে ভরতও উল্লেখ করেছেন 'সামগৈরপি মধ্যমঃ'—মধ্যমকে সামগরাও প্রধান (প্রবর) ও অবিকৃত (অনাশী) ব'লে স্বীকার করতেন।

প্রাচীন সঙ্গীতধারায় ষড়্জ ও পঞ্চম বিকৃত (অচ্যুত-ষড়্জ ও চ্যুত-ষড়্জ; শুদ্ধ-পঞ্চম ও বিকৃত-পঞ্চম বা কৈশিকপঞ্চম) হওয়ায় বোঝা যায় তখন ষড়্জকে আধার-ষড়্জ হিসাবে গ্রহণ করা হ'ত না, কেননা ষড়্জের নির্দিষ্ট ও অবিকৃত কোন স্থিতিনির্দেশক স্থান ছিল না। অনেকে বলেন প্রাচীন চ্যুত-ষড়্জ ও বিকৃত-পঞ্চম বর্তমান সঙ্গীতধারায় কাকলিনিষাদ ও প্রতিমধ্যম নামে পরিচিত।^১ রামামত্যও তাঁর স্বরমেলকলানিধিতে অনেকটা এই মত সমর্থন করেছেন (২৫০)। অনেকে প্রতিমধ্যমকে খৃষ্টীয় শতাব্দীর অন্তরগান্ধার স্বর থেকে উৎপন্ন বলতে চান। শেবোক্ত সিদ্ধান্ত নাকি মূছনা-বিল্লেষণেরই ফলস্বরূপ। অবশ্য রূপান্তর গ্রহণ করা অসম্ভব না হলেও একথা ঠিক যে বর্তমান সঙ্গীতপদ্ধতিতে ষড়্জ ও পঞ্চমের বিকৃতভাব মোটেই স্বীকার করা হয় না। তাছাড়া মধ্যগ্রামেরও বিলোপ ঘটেছে।

নাট্যশাস্ত্রে মধ্যমকে অনাশী বা অবিকৃত (?) বলা হয়েছে, কিন্তু খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর গোড়ার দিকে শাঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে মধ্যমের বিকৃতভাব স্বীকার করেছেন দেখা যায় : “মধ্যমঃ ষড়্জবদ্ ধেধাহন্তরসাধারণাশ্রয়াৎ” (১৩০৪৩)। সুধাকর-টীকায় সিংহভূপাল বলেছেন : “মধ্যমস্ত্বৌ বিকৃতৌ ভেদৌ কথয়তি—মধ্যম ইতি। ষড়্জো যথা চ্যুতেন্নাচ্যুতেন চ ধেধা বিকৃতঃ কথিতঃ স্বরসাধারণে নিষাদস্ত চ কাকলীস্তে, তদ্ব্যমধ্যমসাধারণে গান্ধারস্তান্তরস্তে চ মধ্যমোহপি ধেধা বিকৃতৌ ভবতি। ‘মধ্যমস্ত্বাপি গপয়োরেবং সাধারণং মতম্’ ইতি, ‘* * মধ্যমস্ত্ব

১। প্রফেসর টি. ভি. হুকা রাও তাঁর *The Rāgas of the Saṅgita-Sārāmṛita* নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন : “In other words, employing modern terminology we should say assuming that saḍja even in the altered scale is the fundamental, pañchama disappears and prati-madhyama emerges”.—JMA, Vol. XVI, p. 58.

গাঙ্কারস্বরঃ স্বরঃ'। ইতি চ মধ্যমসাধারণং গাঙ্কারস্বরস্বং চ বক্ষ্যতে" ॥ শার্দদেব স্বরাধ্যায়ে ৪০-৪৫ শ্লোকগুলিতে প্রায় সকল স্বরেরই বিকৃতভাব উল্লেখ করেছেন। তাঁর মতে শুদ্ধস্বর ৭+বিকৃত ১২-১২টি স্বর।^৮ এই ধারার ব্যতিক্রম দেখা যায় পণ্ডিত রামামতোর 'স্বরমেলকলানিধি' গ্রন্থে (খৃষ্টীয় ১৫৫০ শতাব্দী)। তিনি চ্যুত-ষড়্জ ও বিকৃত-পঞ্চমকে যথাক্রমে চ্যুত-ষড়্জ-নিষাদ ও চ্যুত-পঞ্চম-মধ্যম বলেছেন, অর্থাৎ ষড়্জ ও পঞ্চমের পরিবর্তে নিষাদ ও মধ্যমেরই বিকৃতভাব। তিনি উল্লেখ করেছেন,

নামাস্তরাণি কেবাংচিহ্নব্যবহারপ্রসিক্ষয়ে ।

চ্যুতষড়্জস্ত লোকেহশ্মিন্নিষাদত্বেন কীর্তিতঃ ॥

চ্যুতষড়্জনিষাদাভিধানং তস্ত বিধীয়তে ।

চ্যুতস্ত মধ্যমস্তাপি গাঙ্কারব্যবহারতঃ ॥

* * * *

অস্মাভিঃ কথ্যতে সোহতন্ত্যুতপঞ্চমমধ্যমঃ ।

লক্ষ্যে তু কুত্রচিচ্ছুদ্ধগাঙ্কারস্থানমাশ্রয়ন^৯ ॥

পণ্ডিত রামামতোর সময় মধ্যমের বিকৃতভাব ছিল : "চ্যুতমধ্যমগাঙ্কারঃ" (৩২৯) ও "শুদ্ধমধ্যমসিদ্ধার্থঃ" (৩৩০)। পণ্ডিত সোমনাথও (খৃষ্টীয় ১৬০৯) 'রাগবিবোধ' গ্রন্থে চ্যুত-ষড়্জ ও বিকৃত-পঞ্চমকে নিষাদ ও মধ্যমেরই রূপান্তর বলেছেন। প্রথম বিবেকের ২৩-২৪ শ্লোক-দুটির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে তিনি উল্লেখ করেছেন : "যতপি স্বস্বচতুর্থশ্রুতিত্যাগেন স্বস্বতৃতীয়শ্রুতিস্থানাং ষড়্জমধ্যম-পঞ্চমানামেব প্রাচীনৈর্বিকৃততত্ত্বমুক্তম্, তথাপি দেশীলক্ষ্যে ষড়্জপঞ্চময়োঃ স্বস্বচতুর্থ-শ্রুতিত্যাগাদর্শনাৎ স্বতৃতীয়স্থানামপি ষড়্জমধ্যমপঞ্চমানাং লক্ষ্যে নিষাদস্বগাঙ্কারস্ব-মধ্যমস্বমেব ব্যবহারদর্শনাচ্চ নিগমনাদেব বিকৃততত্ত্বমিহোক্তম্। এবমাদিপ্রাচীন-বিরোধঃ তু গ্রন্থকদেবাগ্রসংমতি পরিহরিশ্রুতি"। তাছাড়া তিনি আরো বলেছেন যদিও ষড়্জ ও পঞ্চমের ভেদ তথা বিকৃতভাব নিয়ে মতভেদ দেখা যায়, তবুও লোক-ব্যবহারে তা সম্পূর্ণ ভিন্ন, তাদের ভেদ স্বীকার করা হয় না : "লক্ষ্যে লোকপ্রযোজ্যে গানে ভিদ্ভেদো ন। যতপি শাস্ত্রে ভেদঃ প্রতীয়তে তথাপি প্রয়োগ ইত্যর্থঃ"। সুতরাং সোমনাথের সময়ে (খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দী) শাস্ত্রীয়

৮। প্রায়োক্তি বিকৃতভাৱে ভেদেৱাৱিতি ষাৱদশ স্বৱতাঃ ।

তে শুদ্ধৈঃ সপ্তভিঃ সাধং ভবন্ত্যেকোনবিংশতিঃ ।—সঙ্গীত-রত্নাকর ১৩৪৫-৪৬

৯। Cf. *Svarmelakalanidhi* edited by M. E. Rāmaswāmi Aiyar (The Annamalai University, 1932), p. 12.

প্রয়োগের চেয়ে লোক-ব্যবহারে মান বেশ উন্নত হয়েছিল ও সামাজিক কঠি অল্পযায়ী সঙ্গীতধারার কিছুটা পরিবর্তনও হয়েছিল বলা যায়। বেকটমুখীর সময়ে (১৬২০খৃঃ) বিকৃত-স্বর হিসাবে পাঁচ স্বরই নির্ধারিত ছিল : “সর্বমেতং সমালোচ্য * * স্বরাঃ পঠৈব বিকৃত্য ইতি সিদ্ধাস্তিতং যয়া” (২।৫-৬)।

লঙ্কাবতারনৃত্রে উল্লিখিত বীণার সাত স্বরের অন্ততম কৈশিকের আলোচনায় বিকৃত-স্বরের ঐতিহাসিক ক্রমবিবর্তন ও নব-রূপায়ণের কিছুটা বাস্তব পরিচয় দেওয়া হ’ল। লঙ্কাবতারে কৈশিক-স্বরটি বিকৃত-পঞ্চম বা কৈশিকপঞ্চমেরই নামান্তর, আর তারি জ্ঞান সূত্রকার বীণার বাকারে লৌকিক সাত স্বরের সমাবেশ দেখিয়েছেন বলে মনে হয়। কিন্তু সাত স্বরের ক্রমিকধারার এখানে কিছুটা ব্যতিক্রম দেখা যায়। যেমন ষড়্জ (সহর্ষ্য), ঋষভ ও গান্ধারের পারস্পরিক স্থিতি ঠিকই আছে। ধৈবত ও নিষাদ এবং মধ্যম ও কৈশিক তথা পঞ্চমেরও তাই। কিন্তু গান্ধারের পর মধ্যম ও পঞ্চমের পরিবর্তে ধৈবত ও নিষাদের উল্লেখ দেখা যায়। স্বরনামে বিকৃতি নাই, কিন্তু ক্রমিকধারায় ব্যতিক্রম আছে, আর সেজন্য অনেকে লঙ্কাবতারে উল্লিখিত সাত স্বরকে মধ্যমগ্রামের অন্তর্ভুক্ত বলেন। তখনো গান্ধর্বগানের যুগ, গান্ধারগ্রামের প্রচলন লোপ পেলেও মধ্যমগ্রামের অতুলন অব্যাহত ছিল এবং খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর নাট্যশাস্ত্রই তার প্রমাণ।

এখানে উল্লেখযোগ্য যে এক গুণভঙ্গ-সংকলিত প্রাচীন চীনা-সংস্করণ-‘লঙ্কাবতারনৃত্র’ ছাড়া আর প্রায় সকল সংস্করণেই রাবণের এই কাহিনীটি পাওয়া যায়। অধ্যাপক ডি. টি. স্বজুকি উল্লেখ করেছেন সহর্ষ্য বা ষড়্জাদি সাত স্বরের কথা বোধিকুটি কিংবা শিক্ষানন্দ তাঁদের সংকলিত লঙ্কাবতারনৃত্রে উল্লেখ করেন নি।^{১০} অপরূপ সংস্করণে এই স্বরগুলির নাম দেওয়া আছে।

লঙ্কাবতারনৃত্রের উপক্রমণিকায় আরো উল্লেখ আছে যে ভগবান তথাগত লঙ্কেশ্বর রাবণকে জ্ঞান দান করলে রাবণ রত্নময় পর্বতের চূড়ায় আরোহণ করেছিলেন। তখনি বাণ্যযন্ত্রগুলিও বেজে উঠেছিল। বাণ্যযন্ত্রের সুরতরঙ্গ দেবতা, মাহুয, ষক্ষ, নাগ, রাক্ষস, গন্ধর্ব, কিন্নর প্রভৃতিদের সঙ্গীতকেও ম্লান করেছিল। বাণ্যযন্ত্রগুলির সৌন্দর্যের তুলনা ছিল না।^{১১} কিন্তু তাদের নাম বা গঠন-প্রকৃতির নির্দিষ্ট কোন উল্লেখ নৃত্রের বর্ণনায় পাওয়া যায় না।

১০। ‘Neither Bodhiruchi nor Śikṣānanda refers to specifically to these various notes’.—*Studies in Laṅkāvatāra-Sūtra* (1930), p. 67.

১১। c * *music was played surpassing anything that could be had

॥ বিভিন্ন বৌদ্ধসাহিত্যে সঙ্গীত ॥

পরবর্তী পালি-সাহিত্য ‘মিলিন্দাপহ’ গ্রন্থে (১৬) আঠার রকম শাস্ত্র : চারবেদ, ছয় বেদাঙ্গ ও উপবেদ হিসাবে ধর্মুর্বেদ, গান্ধর্ববেদ, স্থাপত্য প্রভৃতি বিষয়ের উল্লেখ আছে। এই বিষয়গুলি বৌদ্ধ-শ্রমণ ও শিক্ষার্থীদের শিক্ষা দেওয়া হ’ত। মিলিন্দাপহ-গ্রন্থকে ‘নাগসেনসূত্র’ও বলে। মিলিন্দাপহে নাগসেনের সঙ্গে গ্রীকরাজ মিনাণ্ডারের কথোপকথনে সঙ্গীতের বিষয়ও ছিল ও তা থেকে জানা যায় গ্রীকরাজ সঙ্গীতশাস্ত্রেও বিশেষ পারদর্শী ছিলেন।

বারাণসীতে তখন একটি প্রসিদ্ধ শিক্ষাকেন্দ্র (ইউনিভার্সিটি) ছিল। তার সংলগ্ন একটি সঙ্গীত-বিদ্যালয়ও ছিল। ডাঃ শ্রীরাধাকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় তাঁর সুবিখ্যাত *Ancient Indian Education* (‘প্রাচীন ভারতের শিক্ষা’) গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন : বারাণসীর সেই সঙ্গীত-বিদ্যালয়ের অধ্যক্ষ ছিলেন একজন সঙ্গীতবিদ্যাবিদ। সমগ্র ভারতবর্ষের মধ্যে সঙ্গীত-বিষয়ে তিনি শ্রেষ্ঠ গুণী ছিলেন বলেও অত্যাুক্তি হয় না।’ সেই সঙ্গীত-বিদ্যালয়ে কমপক্ষে পাঁচশত শ্রমণ ও অন্যান্য শিক্ষার্থী সঙ্গীতবিদ্যা শিক্ষা করতেন। নালন্দা-বিশ্ববিদ্যালয়ে ছিল দশ হাজার শ্রমণ শিক্ষার্থী ও এক হাজার পাঁচশো’ দশজন শিক্ষক। নালন্দা, বিক্রমশীলা, ওদন্তপুরী—এ’তিনটি বিশ্ববিদ্যালয়েই একটি ক’রে গান্ধর্ববিদ্যা (সঙ্গীত) শিক্ষা দেবার জন্য বিভাগ ছিল। ডাঃ স্কলিয়া তাঁর *The University of Nālandā* গ্রন্থে একথা উল্লেখ করেছেন। তথাগত-বুদ্ধ যে নিজের সঙ্গীত (কণ্ঠ) ও বাতায়ত্রাদি শিক্ষা করেছিলেন তা খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর একটি গান্ধারশিল্প (প্লেট নং ২০) ও খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীর অজন্তাচিত্র (প্লেট নং ১৭ ও গুহা নং ১৬) থেকে প্রমাণ হয়। অজন্তাগুহার ফ্রেস্কো-চিত্রগুলি প্রথম আবিষ্কৃত হয় ইংরাজী ১৮১৭ খৃষ্টাব্দে। চিত্রগুলি সর্বভাগী বৌদ্ধ-শ্রমণদের জীবনব্যাপী সাধনা ও অমুশীলনের ফল। প্রসিদ্ধ শিল্প-সমালোচক শ্রীমজিত

by the gods, Nāgas, Yakṣas, Rākṣasas, Gandharvas, Kinnaras, Mahoragas, and human beings; musical instruments were created equal to anything that could be had in all the World of Desire and were to be seen in the Buddha-lands; **.’—*Studies in Lankāvatāra-Sūtra* (London, 1950), p. 79.

১। “There is a reference, for instance, to a School of Music presided over by an expert who was ‘the chief of his kind in all India’.”—*Ancient Indian Education* (London), p. 490

ঘোষ বলেন : "They are the fruits of the pious labour of Buddhist monks whose life's pleasure it was to enrich the living rock with the life history of the Divine Master".

অজন্তা-চিত্রের প্রথম নিদর্শনটিতে দেখানো হয়েছে গৌতম সঙ্গীত-বিদ্যালয়ে শিক্ষা গ্রহণ করছেন ও বিদ্যালয়ের ওপরে অনেকটা বর্তমান আকারের স্বরোদের মতো দেখতে একটি বীণা ঝোলানো আছে। দ্বিতীয় নিদর্শনটিতে আছে গৌতম রাজপ্রাসাদের বারাগায় বসে অপর তিনজন বালকের সঙ্গে একজন ব্রাহ্মণ সঙ্গীত-শিক্ষকের কাছ থেকে বাণ্যযন্ত্র শিক্ষা করছেন ও তাঁর ক্রোড়দেশে বর্তমান স্বরোদের মতো দেখতে একটি বাণ্যযন্ত্র আছে। গান্ধারশিল্প ও অজন্তার চিত্র-নিদর্শনগুলি বৌদ্ধযুগে সঙ্গীতানুশীলনের যে চাক্ষুষ প্রমাণ প্রদান করে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

ডাঃ শ্রীবিমলাচরণ লাহা তাঁর *Tribes of Ancient India* গ্রন্থে বলেছেন প্রাচীন ভারতে আর্থ ও অনার্থ এই উভয় শ্রেণীর লোকের মধ্যেই সঙ্গীতের অনুশীলন ছিল। উৎসবে, শোভাযাত্রায়, রাজদরবারে, যুদ্ধযাত্রায় ও বিভিন্ন আয়োজ্যপ্রমোদে সঙ্গীতের আয়োজন থাকতই। বারাণসীর প্রসঙ্গে তিনি উল্লেখ করেছেন : গঙ্গমাল-জাতকে (৩৪৫২) বারাণসীর রাজা উদয় তথা ব্রহ্মদত্ত কোশল-রাজকুমারীকে বিবাহ করেন। তাঁহার বিবাহ উপলক্ষ্যে প্রচুর নাচ-গানের আয়োজন হয়েছিল। ষোল হাজার নর্তকী বিচিত্র ছন্দে নৃত্য করে বিবাহ-বাসরকে মুখরিত করেছিল।

‘সুযম্বলবিলাসিনী’ গ্রন্থে^২ বারাণসীর আরো পুরাতন ইতিহাসের কথা বর্ণিত আছে। তখনও রাজ-অন্তঃপুরে নৃত্য-গীতের জগ্ন নর্তকীরা নিয়োজিত থাকত। জানা যায়, কাশীরাজ রাম ধবল-কুষ্ঠরোগে আক্রান্ত হ’লে অন্তঃপুরবাসিনী ও নর্তকীদের কাছে তিনি উপেক্ষিত হয়েছিলেন।^৩ সে সকল নর্তকী নৃত্য-গীতে সুশিক্ষিতা ছিল।

বারাণসী তখন বেশ সমৃদ্ধ জনপদ ছিল। ভারতের বিভিন্ন অঞ্চল থেকে সওয়াগরেরা সেখানে বাণিজ্য করতে আসত। মহাধন-গোষ্ঠি নামে একজন

২। প্রথম খণ্ড, পৃ ২৬০-২৬২

৩। Dr. B. C. Law : *Tribes of Ancient India* (1943), p. 110.

ধনকুবের তাঁর মাতার কাছে নৃত্য-গীত শিক্ষা করেছিলেন। তাঁর রূপলাবণ্যবতী পত্নীও ছিলেন সঙ্গীতবিদ্যায় পারদর্শিনী।^৪

ভগবান বুদ্ধ যখন রাজগৃহের কলন্দক-নিবাসে ছিলেন তখন ছ'জন ভিক্ষুগী 'গিরগঙ্গসমজ্জ' নামে একটি উৎসবে যোগদান করে। জাতকে (১৪৮২) রাজগৃহে অহুষ্ঠিত এ' ধরনের উৎসবের বর্ণনা আছে। উৎসবে যোগদানকারীরা যথেষ্টভাবে নৃত্য-গীতে অংশগ্রহণ করত। 'বিশুদ্ধিমগ্গ' গ্রন্থেও^৫ রাজগৃহে অহুষ্ঠিত এ'রকম একটি উৎসবের বর্ণনা আছে। তাতে পাঁচশত কুমারী নর্তকী মহাকণ্ঠপ-থেরকে এক প্রকারের পিঠক উপহার দেয়। মহাকণ্ঠপ তা গ্রহণ করেন। বিমানবধুভাঞ্জেও (পৃ. ৬২-৭৪) নক্কত্তকীলম্ নামে একটি উৎসবের উল্লেখ আছে।^৬ মোটকথা উৎসবগুলির প্রধান অঙ্গই ছিল নৃত্য, গীত ও বাজ।

বুদ্ধদেবের পরিনির্বাণের পর মল্লরা অধিবেশন-গৃহে সমবেত হলেন ও সিদ্ধাস্ত করলেন যে সঙ্গীত সহকারে ভগবান বুদ্ধের পবিত্র দেহ তাঁরা সহরের দক্ষিণে মকুটবন্ধনে নিয়ে যাবেন। বুদ্ধের শরীরে অগ্নিসংকার করা হ'ল। গীত-বাজে তখন আকাশ-বাতাস পরিপূর্ণ হ'য়ে উঠেছিল।^৭

লিচ্ছবির বিচিত্র রকম উৎসবে যোগদান করতেন। উৎসবগুলির মধ্যে প্রধান ছিল সন্ধরস্তিবারো বা সন্ধরস্তিচারো। সেই উৎসবে নৃত্য-গীতের সমারোহ থাকত। নানান শ্রেণীর গান গাওয়া হ'ত ও গানের সঙ্গে থাকত বিভিন্ন রকমের বাজযন্ত্র। বৈশালীতে যখন কোন উৎসব অহুষ্ঠিত হ'ত তখন সকল নর-নারীই স্বাধীনভাবে নৃত্য-গীতে যোগদান করত।^৮ সম্যুত্তনিকায়^৯ ও থেরগাথাভাঞ্জে^{১০} এ' ধরনের নৃত্য-গীতের উল্লেখ আছে। প্রাচীন ভারতে ও বিশেষ ক'রে বৌদ্ধযুগে মালব, পাঞ্চাল, কুরু, গান্ধার, চেদী, মদ্র, শালব, আভীর, কেকয়, পুলিন্দ, কুলিন্দ, মদ্র, নিষাদ, লিচ্ছবি, শবর, চোল, বঙ্গ, গোড়, পুণ্ড্র, কিরাত, ভোজ, লার্ট, দশার্ণ প্রভৃতি ৮৮টি জাতির মধ্যে নৃত্য, গীত ও

৪। Ibid., p. 110.

৫। ২য় খণ্ড, পৃ. ৪০৩

৬। Vide *Tribes of Ancient India* (1943), p. 218.

৭। Ibid, p. 261..

৮। Ibid, p. 315.

৯। প্রথম ভাগ, পৃ. ২০১-২০২

১০। (ক) ৬২ স্লোক; (খ) Vide *Psalms of the Brethren*, p. 63.

বাঙের যথেষ্ট আদর ও অহুশীলন ছিল। সেই জাতিগুলির অনেকের নিজস্ব স্বর পরবর্তীকালে অভিজ্ঞাত দেশী-সঙ্গীতে 'রাগ' হিসাবে গণ্য হয়েছিল। তাদের নিদর্শন যেমন শবরী > সাবেরী, আভীরি, মালব, বাঙ্গালী, গৌড়, পুলিন্দিকা, গাঙ্কারী বা গাঙ্কার প্রভৃতি।

চতুর্থ পরিচ্ছেদ

॥ মৌর্য ও গুপ্ত বংশের মধ্যবর্তী যুগ ॥

(খৃষ্টপূর্ব ১৮৭—খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দী)

প্রিয়দর্শী সম্রাট অশোকের পর মৌর্যরাজত্বের পতন আরম্ভ হয়। অশোকের মৃত্যুর (খৃষ্টপূর্ব ২৩৬) পর কুনাল, সম্ভ্রতি ও বৃহদ্রথ পর পর মগধের সিংহাসনে আরোহণ করলেও বেশীদিন কেউই রাজত্ব করতে পারেন নি। তারপর পুষ্যমিত্রাদি শুঙ্গরাজারা ১৮৭—৭৫ খৃষ্টপূর্বাব্দ পর্যন্ত রাজত্ব করেন। পার্টিলিগুত্র, অমোধ্যা (সাকেত) ও বিদিশায় এবং ‘দিব্যাবদান’ ও ঐতিহাসিক লামা তারানাত্হের মতে— এমনকি জলন্ধর ও পঞ্জাবের অন্তর্গত শাকল পর্যন্ত দেশগুলিতে পুষ্যমিত্র তাঁর রাজত্ব বিস্তার করেছিলেন। কবি কালিদাসের মালবিকাগ্নিমিত্রে উল্লেখ আছে যে তখন বিদর্ভে ও বেরারে কতকগুলি স্বাধীন রাজ্য গড়ে উঠেছিল। পুষ্যমিত্রের সময়ই গ্রীকরা ভারতে অভিযান করে, কিন্তু তিনি গ্রীকদের অভিযান ব্যাহত করেছিলেন। গ্রীকরা শুঙ্গরাজাদের সঙ্গে বন্ধুত্ব স্থাপন করেছিল। পুষ্যমিত্র ছত্রিশ বছর রাজত্ব করেন ও পরে তাঁর পুত্র অগ্নিমিত্র রাজা হন।

অগ্নিমিত্রের পর কাঞ্চ বা কাঞ্চয়ন রাজারা খৃষ্টপূর্ব ৭৫—৩০ পর্যন্ত রাজত্ব করেন। অধ্যাপক ভাণ্ডারকর বলেছেন পুরাণ-সাহিত্যের বর্ণনা অনুসারে শুঙ্গরাজারা ১১২ বছর ও কাঞ্চরা চার বছর রাজত্ব করেন। কাঞ্চ-রাজাদের পর অন্ধ্র-রাজারা শাসন-ক্ষমতা লাভ করেন, কিন্তু তাঁরা বেশীদিন রাজত্ব করিতে পারেন নি। শুঙ্গ ও কাঞ্চ রাজারা শিক্ষা ও শিল্পের প্রতি বিশেষ অগ্রসারী ছিলেন। তাঁদের সময়ে সাহিত্য, দর্শন ও বিচিত্রশিল্পের উন্নতির সঙ্গে সঙ্গে চাক্ষুশকলা ও বিশেষ ক’রে সঙ্গীতের বিকাশও যথেষ্ট হয়েছিল।

ভারতবর্ষের দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলে যবনদের অভিযান আগে থেকেই শুরু হয়েছিল। উত্তরাপথ ও অপরাভূমি (পশ্চাদ্দেশ) ও মধ্যদেশের কতকাংশে যবন ও অগ্ণাগ্র বৈদেশিক শাসকবর্গ প্রবেশ করেছিল। মজ্জিমনিবাসে (২১১৪২) উল্লেখ আছে যৌন ও কাঞ্চোজদের দেশে তখন আর্য ও দাস এই দু’টি বর্ণের অধিবাসী ছিল। পতঞ্জলমহাভাষ্যে যবন ও শকদের নামের উল্লেখ পাওয়া যায়। যবনেরা ক্রমশঃ হিন্দু নাম, ধর্ম ও আচার-ব্যবহার আত্মগত ক’রে নিজেরা ভারতীয়

বলে পরিচয় দিতে থাকে। 'যবন' (Ionian) শব্দে তখন সাধারণভাবে স্লেচ্ছ বোঝালেও বৈদেশিকরাই প্রধানভাবে ঐ নামে পরিচিত ছিল। আবার খৃষ্টীয় শতাব্দীতে 'যবন' শব্দে একমাত্র গ্রীকদেরই বোঝাত। প্রাচীন পারসিক শব্দ 'যোন' থেকে 'যবন' শব্দটির সৃষ্টি। এপোলোডোরাস ও ঐতিহাসিক ট্রাবো বলেছেন ইন্দো-গ্রীক জাতিরা সে সময়ে নিম্ন সিন্ধু-উপত্যকা ও কাথিয়াওয়ার্ড অঞ্চলে তাদের প্রভাব বিস্তার করতে আরম্ভ করে। সিন্ধু-উপত্যকার পশ্চিমদিক থেকে সিদ্ধনদীর পূর্বতীর এই বিস্তৃত অঞ্চলের নাম ছিল সৌবীরদেশ। শোনা যায় সেখানেও ইন্দো-গ্রীক জাতিরা তাদের আধিপত্য বিস্তার করেছিল।

যে সকল বৈদেশিক শক্তি ভারতে প্রবেশ করেছিল তাদের মধ্যে যবন বা গ্রীকদের সঙ্গে সঙ্গে শক (সীথিয়ান) ও পহ্লবদের (পার্থিয়ান) নামই বিশেষ উল্লেখযোগ্য। শক বা সীথিয়ানরা আসলে মধ্য-এশিয়ার অধিবাসী ছিল। শক ও পহ্লবদের মধ্যে শিল্প-সংস্কৃতি ও বিশেষ ক'রে সঙ্গীতের যে একান্ত সমাদর ও অহুশীলন ছিল তা ভারতীয় সমাজে প্রচলিত শকরাগ, শকমিশ্রিত-রাগ ও পল্লবী, অহুপল্লবী প্রভৃতি সঙ্গীত-উপাদান থেকেই বোঝা যায়।

এর পর শকদের পরাজিত ক'রে য়ুচ্-চি (Yuch-chi) জাতিরা তাদের রাজ্য বিস্তার করে। কুষাণরা সেই য়ুচ্-চিদেরই বংশধর বা একটি শাখা। কুষাণদের ভেতর মহারাজ কণিষ্কের নামই উল্লেখযোগ্য। তিনি প্রাচীন ভারতের মধ্যদেশ, উত্তরাপথ ও অপরাস্ত (পশ্চাদেশ) পর্যন্ত রাজ্য বিস্তার করেছিলেন। শুধু তাই নয়, পূর্বে বিহার থেকে পশ্চিমে খোরাসান ও উত্তরে খোটান থেকে দক্ষিণে কঙ্কন পর্যন্ত তাঁর রাজত্ব বিস্তৃত হয়েছিল। বিভিন্ন শিলালিপি ও মুদ্রা থেকে প্রমাণ হয় যে কণিষ্ক বৌদ্ধধর্মাবলম্বী ছিলেন। পরিত্রাজক ছয়েন সাঙ ও আলবেক্লী দু'জনেই উল্লেখ করেছেন পেশোয়ারে (কাবুল) কণিষ্ক নাকি একটি বৌদ্ধবিহার প্রতিষ্ঠা করেছিলেন। খৃষ্টীয় ৯ম শতাব্দীতে প্রাপ্ত একটি মুদ্রালিপি থেকেও সেকথা প্রমাণ হয় যে কণিষ্ক-নির্মিত বৌদ্ধবিহারটি বৌদ্ধ-সংস্কৃতির একটি কেন্দ্রস্বরূপ ছিল। অনেকে বলেন কাশ্মীরে (কারু কারু মতে গান্ধারে বা জলন্ধরে) যখন বৌদ্ধ-সংগতির একটি মহাধিবেশন বসে তখন ভিক্ষু পার্শ্বের পরামর্শে অহুযায়ী কণিষ্ক ঐ বিহার নির্মাণ করেন। ভিক্ষু বহুমিত্র সেই মহাধিবেশনের সভাপতিত্ব করেছিলেন। শোনা যায় সেসময়েই মহারাজ কণিষ্ক নাকি বৌদ্ধ দার্শনিক অশ্বঘোষকে পাটলিপুত্র থেকে আনয়ন ক'রে ঐ বিহারের সহকারী সভাপতি-পদে অভিষিক্ত করেন।

কুষাণরাজ কণিক শিক্ষা ও শিল্পের পরম পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। অশ্বঘোষ, পার্থ, বহুমিত্র ও সজ্জয়রক্ষ প্রভৃতি বৌদ্ধ-দার্শনিক ও মনীষীরা তাঁর একান্ত আশ্রয় পাত্র ছিলেন। মাধ্যমিকদর্শনের প্রবর্তক নাগার্জুন ও আত্মবেদী চরক নাকি কণিকের রাজদরবার অলংকৃত করতেন। মহারাজ কণিক ধর্মবিখ্যাসে বৌদ্ধ ব'লে পরিচিত থাকলেও তাঁর মৃত্যুর বিপরীত দিকে গ্রীসীয়, স্থমেরীয়, এলামাইট, পারসিক ও ভারতীয় দেব-দেবীদের প্রতিমূর্তি অঙ্কিত থাকত।

রাজতরঙ্গিণীতে (১১৬৮-১৭৩) কলহণ উল্লেখ করেছেন তুরুক্ষজাতীয় হবিষ্, জুক্ষ বা বাসিক ও কণিক (২য়) এই তিনজন সমবেতভাবে কাশ্মীরে রাজত্ব করেন। তাঁরা তিনজনেই বৌদ্ধধর্মের অতুরাগী ছিলেন। তাঁরা বহু বিহার ও চৈত্য নির্মাণ ক'রে পরিব্রাজক বৌদ্ধ ভিক্ষু ও শ্রমণনের যথেষ্ট উপকার ও কল্যাণ-সাধন করেছিলেন। তুরুক্ষজাতিরা সঙ্গীতের বিশেষ প্রিয় ছিল। খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীর পর ভারতীয় রাগের সঙ্গে তাদের দেশীয় বা জাতীয় রাগের সংমিশ্রণ ঘটেছিল, যেমন তুরুক্ষ-তোড়ী, তুরুক্ষ-গোড় প্রভৃতি। তবে কুষাণ-রাজাদের সময় ভারতবর্ষে সাহিত্য, নাটক, সঙ্গীত ও শিল্প-সংস্কৃতির রূপ যে সমৃদ্ধ হয়েছিল তার যথেষ্ট ঐতিহাসিক প্রমাণ পাওয়া যায়।

গাঙ্কারশিল্পের অভ্যুত্থানও সেই সময়ে হয়।^১ অশ্বঘোষ, নাগার্জুন প্রভৃতি বৌদ্ধ-আচার্যদের সাংস্কৃতিক অবদানও সেই সময়ে কম ছিল না। অশ্বঘোষের 'বুদ্ধচরিত', 'হুম্মরানন্দকাব্য' প্রভৃতি নাটক বৈদর্ভীরীতিতে রচিত। যারা নাট্যশাস্ত্রাকার ভরতের অভ্যুদয়-কাল খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক বলেন তাঁদের মতে অশ্বঘোষের নাটকাবলী নাকি ভরতের নাট্যশাস্ত্রকে অত্মসরণ ক'রে লেখা হয়েছিল। কিন্তু নানান কারণে এই অভিযত গ্রহণ করা যায় না। ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার উল্লেখ করেছেন তাজোঙ্গ গ্রন্থাগারে নাগার্জুন-রচিত (?) 'অর্জুনভরতম্' নামে একটি নাটকের পাণ্ডুলিপি (Tanj : XVI, 7229) রক্ষিত আছে। নাটকটি নাকি অসম্পূর্ণ। নাটকে সাধারণতই সঙ্গীতের আলোচনা বাদ যায় না। সুতরাং 'অর্জুনভরতম্' নাটকটিতেও

১। "The Kuṣāṇa period marks an important epoch in Indian history. * * The period also witnessed important developments in religion, literature and sculpture, especially the rise of Mahāyāna Buddhism, Gāndhāra art, and the appearance of the Buddha figure."—*The History and Culture of the Indian People*, Vol. III (The Age of Imperial Unity), p. 153.

যে সঙ্গীতের প্রসঙ্গ ছিল তা ধরে নেওয়া যায়।^২ সঙ্গীত-রসিকের টীকায় কল্লিনাথ 'মার্ট্রেলা'-প্রসঙ্গে নাট্যকার বা সঙ্গীতশাস্ত্রী পার্বতী ও নন্দীর মতো অর্জুনের মতবাদেরও উল্লেখ ক'রে বলেছেন : “অর্জুনমতাদেব ভেদান্তরাগি দর্শয়িতুমাংহ * * (১০২-১০৪)। ইত্যর্জুনমতামার্ট্রেলাঃ ॥” সিংহভূপালও উল্লেখ করেছেন : “অর্জুনমতাদন্তা মার্ট্রেলাঃ কথয়তি * * ধনঞ্জয়োহর্জুনঃ ॥ ১০২-১০৪ ॥ ইত্যর্জুনমতামার্ট্রেলাঃ ॥”^৩ এখানে উল্লেখযোগ্য যে সিংহভূপাল শাস্ত্রকার অর্জুনকে গীতার তথা মহাভারতের ধনঞ্জয়ের সঙ্গে সম্পর্কিত করেছেন। ধনঞ্জয় অর্জুন সঙ্গীত ও নৃত্যকলায় পারদর্শী ছিলেন সত্য, কিন্তু তিনি কোন নাট্যগ্রন্থ বা সঙ্গীতশাস্ত্র রচনা করেছিলেন বলে জানা যায় নি। আমাদের অহুমান অর্জুন একজন ভরতোত্তর, অর্থাৎ খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর অনেক পরবর্তী শাস্ত্রী, নচেৎ খৃষ্টপূর্বাব্দের বা ভরতপূর্ব হ'লে ভরত নিশ্চয়ই পূর্বগ আচার্য হিসাবে তাঁর নাট্যশাস্ত্রে অর্জুনের নামোল্লেখ করতেন। মতঙ্গও (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দী) তাঁর বৃহদ্দেশীতে অর্জুনের কোন প্রমাণ-বাক্য উদ্ধৃত করেন নি। শঙ্কদেবই (খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর প্রারম্ভে) তাঁর সঙ্গীত-রসিকের পূর্বগ সঙ্গীতশাস্ত্রীদের প্রসঙ্গে অর্জুনের নামোল্লেখ করেছেন : “বায়ুর্বিখ্যাবসু রস্ভাহর্জুনো নারদতুষ্ক” (১১৬)। এই সঙ্গীতশাস্ত্রী যে বোদ্ধাচার্য নাগার্জুন নন একথা ঠিক।

ইতিহাস ও পুরাণাদি থেকে জানা যায় খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে, শিশুনাগ, নাগদর্শক প্রভৃতি নাগরাজাদের অভ্যুদয় হয়। তাঁরা বিদিশা, কান্তিপুরী, মথুরা, পদ্মাবতী প্রভৃতি অঞ্চলে গুপ্তরাজাদের আগে (প্রায় খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দী) পর্যন্ত রাজত্ব করেছিলেন। নাগরাজারা নাগ বা সর্পদেবতার (মনসা দেবীর ?) উপাসক ছিলেন। নাগবংশোদ্ভব ভারশিবরা ছিলেন শৈব (শিবের উপাসক)। তাঁরা যাগ-যজ্ঞ করতেন ও অস্ত্রতপক্ষে দশটি অশ্বমেধযজ্ঞের অহুষ্ঠান করেছিলেন। সে সকল যজ্ঞে (বৈদিক) সামগানেরও ব্যবস্থা ছিল বলে মনে হয়। তাঁদের যজ্ঞাহুষ্ঠান ছাড়া অগ্ন্যাগ্নি উৎসব ও মাসিক ব্যাপারে নৃত্য-গীতের আয়োজন থাকত।

আভীরজাতি তখন হিরাট ও কান্দাহারের মধ্যবর্তী অঞ্চলে বাস করত। মহাভারতে তাদের ‘অপরাস্ত’ বা অনার্থ বলে উল্লেখ করা হয়েছে। আভীরজাতি

২। শুকতত্ত্ব বেকটাচার্য-কৃত ‘অর্জুনাদিমত্তসার’ (মাল্লাজ) নামেও একটি অসম্পূর্ণ গ্রন্থের উল্লেখ পাওয়া যায়।

৩। সঙ্গীত-রসিকর (আডোয়ার সংস্করণ), ২য় ভাগ, পৃ' ২২৪-২২৫

অত্যন্ত সঙ্গীতপ্রিয় ছিল। তাদের নিজস্ব স্বর 'আভীরি' পরে রাগশ্রেণীভুক্ত হ'য়ে অভিজাত দেশী-সঙ্গীতের দারবারে স্থান পেয়েছিল।

খৃষ্টীয় ১ম-২য় শতাব্দী ভারতের ইতিহাসে একটি স্মরণীয় যুগ বলা যায়, কেননা সেসময়েই ভারত ও ভারতেতর ইজিপ্ট, অগাচ্ছ সূদর প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য দেশগুলির মধ্যে একটি সাংস্কৃতিক ও বাণিজ্যিক যোগসূত্র রচিত হয়েছিল। আলেকজান্দ্রিয়ার ক্রিসেটাই (খৃষ্টীয় ১৫০-২১৮ শতাব্দী) বৈদেশিক মনীষী হিসাবে মনে হয় প্রথম গৌতম-বুদ্ধের নাম উল্লেখ করেন। পরে ঐতিহাসিক আলবেরুগীও স্বীকার করেন যে খোরাসান, পারস্ত, ইরাক, মোসুল ও সিরিয়া পর্যন্ত বৌদ্ধধর্মের প্রসার হয়েছিল। খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীতে প্রথমে রোম-সাম্রাজ্য ও ভারতের মধ্যে বাণিজ্য-সম্পর্ক স্থাপিত হয়েছিল এবং এই উভয় দেশের শিক্ষা, সভ্যতা ও সংস্কৃতিও পরস্পরের মধ্যে ধীরে ধীরে সম্প্রসারিত হয়। অনেকে বলেন গ্রীস, ইজিপ্ট, আলেকজান্দ্রিয়া প্রভৃতি সুপ্রাচীন সভ্য দেশে হার্প প্রভৃতি বীণাজাতীয় বাতুগন্ত্রের আমদানী নাকি ভারতবর্ষ থেকে হয়েছিল। অধ্যাপক ব্রেস্টেড উল্লেখ করেছেন ইজিপ্টে ৫ম রাজবংশে (fifth dynasty) রাজত্বের সময়ে গানের সঙ্গে বিচিত্র রকমের বাতুগন্ত্রের সমাবেশ থাকত। তাতে বিভিন্ন আকারের বীণাজাতীয় হার্প এবং বীণাও থাকত।^৪ তিনি প্রাচীন ইজিপ্টে ঐক্যতান-বাদনের প্রসঙ্গে কুড়িটি তন্ত্রীযুক্ত একটি বীণার উল্লেখ করেছেন। বীণাটি একটি মাছুষের মতো দীর্ঘ ছিল^৫ ও বিশেষ ক'রে জাঁকজমকপূর্ণ ফ্যান্টাসিয়া-উৎসবে সে'টি বাজানো হ'ত। তখনকার অর্কেস্ট্রায় সাধারণভাবে থাকত হার্প, লায়ার, লিউট ও ডবল-পাইপ। লায়ার বাতুগন্ত্রটিকে তিনি এসিয়া থেকে আমদানী করা বলেছেন: "the lyre had been introduced from Asia."^৬ অধ্যাপক ভি. আন্না রাও পণ্টুলু-গুরুও তাঁর একটি নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন যে, ২৭০০ খৃষ্টপূর্বাব্দে প্রাচীন গ্রীসে প্রথম রাজবংশের (first dynasty) রাজত্বের সময়ে গানের সঙ্গে যে

৪। "The instruments were small harp, on which the performer played sitting, and two kinds of flutes, a larger and a smaller. Instrumental music was always accompanied by the voice, reserving modern custom, and the full orchestra consisted of two harps and two flutes, a large and a small one."—Prof. James Henry Breasted: *A History of Egypt* (2nd ed., 1951), p. 110. Vide also E. A. Parsons: *The Alexandrian Library* (1952), pp. 231-233.

৫। "The harp was a huge instrument as tall as a man, and had some twenty strings."

৬। Cf. *A History of Egypt* (2nd ed., 1951), p. 349.

বাণ্যযন্ত্রগুলি ব্যবহৃত হ'ত তাদের মধ্যে হার্প, বাঁশী প্রভৃতি ছিল। ঐক্যতান-বাদনেও এ'সকল বাণ্যযন্ত্রের সমাবেশ থাকত। কায়রোর যাদুঘরে প্রাচীন ইজিপ্টের যে সকল তৈলচিত্র সময়ে রক্ষিত আছে তাদের মধ্যেও ঐ বাণ্যযন্ত্রগুলির প্রতিচ্ছবি দেখা যায়।^১ ইজিপ্ট, গ্রীস প্রভৃতি স্থপ্রাচীন সুমহান দেশের সঙ্গে প্রাচীন ভারতের নিবিড় সম্পর্ক ও যোগাযোগ ছিল। সেজ্ঞ্য এ'হুটি সুসভ্য দেশের মধ্যে সাম্প্রতিক ও সাংস্কৃতিক উপাদানের আদানপ্রদান হওয়াও মোটেই অসম্ভব ছিল না।

খৃষ্টীয় ১ম-২য় শতাব্দীতে ভারতীয় ভাস্কর্যেও নৃত্য, গীত ও বাস্তবের বিচিত্র নিদর্শন পাওয়া যায় ও সেগুলি থেকে প্রমাণ হয় যে তখনকার সমাজের সঙ্গীত-চেতনা ও অস্থূলীন তদানীন্তন কালের শিল্পীদের মন ও রুচিকে যথেষ্ট পরিমাণে প্রভাবান্বিত করেছিল! খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীর পাণ্ডুলেন চৈত্য-মন্দিরের (নাসিক) নাট্যমণ্ডপে (নাট্যশালা) সঙ্গীতশিল্পীদের জগ্ন্য একটি প্রেক্ষাগৃহের (গ্যালারি) ভাস্কর্য-চিত্র খোদাই করা দেখা যায়। অধ্যাপক পার্শি-ব্রাউন বলেছেন নাসিকের বৌদ্ধবিহারগুলিতে (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) যে সকল ভাস্কর্যশিল্পের প্রতিকৃতি আছে তাদের থেকে প্রমাণ হয় যে সে সময়ে যে সকল বৌদ্ধ-শ্রমণ ও ভিক্ষু বিহারে বাস করতেন তাঁরা তুর্ঘ ও যুদ্ধবাদ্যের সঙ্গে প্রতিদিন গাথা গান করতেন।^২ অমরাবতীর (খৃষ্টীয় ২য়—৩য় শতাব্দী) বারান্দায় ভগবান বুদ্ধ, তাঁর পিতামাতা, সভাসদবর্গ ও অনেক নট-নটীর মূর্তি উৎকীর্ণ দেখা যায়। বারান্দায় মাঝখানের চিত্রে শিশু-বুদ্ধের প্রতীক-রূপে একটি হস্তির প্রতিমূর্তিকে শোভাযাত্রা ক'রে নিয়ে যাওয়া হচ্ছে। নট ও নটীদের মধ্যে কেউ বীণা, কেউ বেণু ও কেউ যুদ্ধ-বাজাচ্ছে। তাদের মধ্যে একজন নটের হাতে বর্তমান কালের রবারের মতো একটি বাণ্যযন্ত্রও দেখা যায়। বাণ্যযন্ত্রটি নিশ্চয়ই বীণা। এই জাতীয় বীণার নিদর্শন অজন্তাগুহা-চিত্রেও পাওয়া যায়। অমরাবতীর ভাস্কর্যচিত্রে কতকগুলি নটী আবার যুদ্ধ ও করতালি (মন্দিরা) বাস্তব তালে তালে ছন্দায়িত ভঙ্গিতে নৃত্য করছে। ক্যাপ্টেন সি. আর. ডে তাঁর বিখ্যাত 'দক্ষিণ-ভারত ও সিংহলের বাণ্যযন্ত্র'

১। "The ancient Egyptian paintings of the Cairo Museum * *. Musical concerts with harp, flute and dancers 2800 B.C. [2700 B.C.]."
—Vide *The Flutes and Its Theory* (appeared in the Journal of the Music Academy, Madras, Vol. II, 1931, p. 2).

২। Vide *Indian Architecture* (Buddhist & Hindu Periods, second edition), pp. 29, 33.

পুস্তকে উল্লেখ করেছেন ভারতীয় ভাস্কর্যে নট-নটীদের হাতে রবার বা স্বারোদের মতো যে বাত্বয়ন্ত্র দেখা যায় তাদের আকৃতি অনেকটা অসীরীয় হার্পের বা আফ্রিকার সাঞ্চো বা সাঞ্চোর (Sancho) মতো। নট বা নটীদের যে মুখে বেগু বা বাঁশী ছিল তাদের দেখতে অনেকটা আজকালকার সানাইয়ের মতো।^{১০}

খৃষ্টপূর্বাব্দের বৌদ্ধবিহার বা হিন্দু-মন্দিরগুলিতেও উৎকীর্ণ অনেক বাত্বয়ন্ত্র ও নট-নটীদের মূর্তি দেখা যায়। বারহুত (খৃষ্টপূর্ব ১৫০), সাঁচী (খৃষ্টপূর্ব ১ম শতাব্দী) প্রভৃতি বৌদ্ধবিহারের বারান্দায় নট, নটী ও বাত্বয়ন্ত্রের অনেক প্রতিকৃতি উৎকীর্ণ আছে। ক্যাপ্টেন ডে উল্লেখ করেছেন সাঁচীর ভাস্কর্যে কতকগুলি রোমীয় বাত্বয়ন্ত্রের প্রতিকৃতিও দেখা যায়। মাননীয় রাজেন্দ্রলাল মিত্র তাঁর সুবিখ্যাত ‘উড়িষ্যার প্রাচীন ইতিহাস’ গ্রন্থে সাঁচী ও অমরাবতীর ভাস্কর্যে এ’ধরণের সাতটি তন্ত্রীযুক্ত বীণার উল্লেখ করেছেন। বীণাটি ক্রোড়ে স্থাপন ক’রে বাজানো হ’ত। তিনি বলেছেন সাঁচী, অমরাবতী ও ভুবনেশ্বরের মন্দিরশিল্পের কোন কোনটিতে মিশরীয় বাত্বয়ন্ত্রের নিদর্শন পাওয়া যায়, কিন্তু আসলে তারা ভারতীয় ছাঁচে গড়া ও ভারতেরই নিজস্ব সম্পদ। অমরাবতীর শিল্পে যে বীণার প্রতিকৃতি পাওয়া যায় তা দেখতে অনেকটা অরফিউসের হার্পের মতো। তাতে সাতটি তন্ত্রী আছে কিন্তু কোন পর্দা নেই।^{১১} পূর্বেই বলা হয়েছে যে প্রাচীন ভারতের বীণাদি যন্ত্রে কোন পর্দা দেওয়া থাকত না। বীণায় যতগুলি স্বরের বিকাশ-সাধনের প্রয়োজন হ’ত, ততগুলি তন্ত্রী বা তার সংলগ্ন থাকত। অমরাবতীর বীণায় সাতস্বরের লীলান্ন থাকত ব’লে সাতটি তন্ত্রীর সমাবেশ দেখা যায়। প্রাচীন ভারতের সপ্ততন্ত্রী-বীণাই মনে হয় বর্তমানকালে সেতার বা ‘স্বরবীণা’ নামে প্রচলিত। পাথরের বৃকে প্রাচীন বাত্বয়ন্ত্র ও নট-নটীদের ক্ষোদিত চিত্র অতীত ভারতের সাংস্কৃতিক চেতনা ও ইতিহাসের মর্মকথাই প্রকাশ করে।

খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে মুনি ভরত নাট্যাশাস্ত্রে তাঁর একশত পুত্র তথা শিষ্যের নামোল্লেখ করেছেন। শিষ্য পুত্রতুল্য, তাই ভরত তাদের নামের পরিচয় দেবার আগে উল্লেখ করেছেন: “ঋ- পুত্রশতসংযুক্তঃ” (১২৪) প্রভৃতি। তিনি বলেছেন: “পুত্রানধ্যাপয়ং যোগ্যান্ প্রয়োগং চাহস্ম তত্ত্বতঃ” (১২৫);

১০। Vide (ক) *The Musical Instruments of Southern India and Deccan* (1891), pp. 99-104; (খ) প্রজ্ঞানানন্দ: ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (১ম ভাগ), পৃ: ২০৫

১১। Cf. R. L. Mitra: *Antiquities of Orissa*, Vol. I, and *Indo-Aryans* (Cal. 1881), Vol. I, pp. 283-84.

অর্থাৎ শিখর। যাতে ভালোভাবে অধিগত ক'রে নাট্যশাস্ত্রের বিষয়বস্তু যথাযথভাবে প্রয়োগ করতে পারেন সে সম্বন্ধে তিনি যত্ন নিয়েছিলেন। ভরত নাট্যশাস্ত্রের ১ম অধ্যায়ের ২৬-৩২ শ্লোকগুলিতে একশো বিচক্ষণ শিষ্যের নামোল্লেখ করেছেন। শিষ্যদের মধ্যে আছেন শাণ্ডিল্য, বাৎস্ত, কোহল, দস্তিল, তণ্ডু, বিপুল, কপিঞ্জল, বাদরি শালিকর্ণ, শালিক, পিঙ্গল, গৌতম^{১১}, বাদরায়ণ, কালিয়, তাণ্ড্য, হিরণ্যক, শ্রামায়ন, পঞ্চশিখ, রুদ্র, বীর প্রভৃতি। এদের মধ্যে সমুখ, ব্যালী, ব্যাস, কামদেব, বাসুকী, দক্ষপ্রজাপতি, ধেনুক বা ধেনুকা, দ্রোহিনি, কঞ্চল, অশ্বতর, তুণ্ডক, রাবণ, বিশ্বাবসু প্রভৃতিকে ভরতের পূর্বাচার্য ব'লে অনুমান হয়। তাছাড়া কয়েকজনের নাম রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশের সঙ্গে সংযুক্ত থাকায় তাঁদের খৃষ্টপূর্ব যুগের বলে মনে হওয়া অস্বাভাবিক নয়। শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে অবতারণায় (১।১৫-১২) প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীদের নামোল্লেখ করেছেন, কিন্তু তা থেকে তাঁদের পৌর্বাধিকারার ঠিক সন্ধান পাওয়া যায় না। সমুখ, ব্যালী, কামদেব, বাসুকী, দক্ষ-প্রজাপতি, ধেনুকা, দ্রোহিনি প্রভৃতি সকলেই যে সঙ্গীতশাস্ত্রের প্রণেতা বা শাস্ত্রী ছিলেন তা পরবর্তী-গ্রন্থকারদের উদ্ধৃতি-বাক্য থেকে জানা যায়। 'তাললক্ষণ' গ্রন্থে কামদেবের নামের উল্লেখ আছে: "চরণনৃত্যলক্ষণং তু কামদেবেন"। সারদাতনয় তার 'ভাবপ্রকাশন' গ্রন্থে বাসুকী, ব্যাস, দ্রোহিনি প্রভৃতির নামোল্লেখ করেছেন: (১) "নানাদ্রব্যৌ-যধৌ * * ইতি বাসুকিনাপ্যুক্তৌ ভাবেভ্যো রসসম্ভবঃ" (৩৭ শ্লোক); (২) "শাস্ত্রী বৃত্তিরত্নসাদৃশ্যাদিতি দ্রোহিনিরব্রবীৎ" (২৩২ শ্লোক); (৩) "অস্ত্রাক্ষমকং ভরতঃ দ্বাবকাবিতি কোহলঃ, ব্যাসাঙ্গনেয়গুরবঃ প্রাহরকৃত্রয়ং যথা" (২৫১ শ্লোক)। সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকায় সিংহভূপাল দক্ষ-প্রজাপতির নাম উল্লেখ করেছেন: "দক্ষ-প্রজাপতিরপি—অবধানানি * *"। দামোদরগুপ্ত তাঁর 'কুট্টিনীমত' গ্রন্থে ধেনুকার নামোল্লেখ করেছেন: "কীদৃশো নয়মার্গে ধেনুকরচিত্তে চ তালকে কীদৃক্" (৮২ শ্লোক)। শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে কঞ্চল ও অশ্বতরের নামের উল্লেখ করেছেন: "এতদগ্নিনিগাস্বাহঃ কঞ্চলাশ্বতরাদয়ঃ" (১।৭।২২)। কল্লিনাথও বলেছেন: "ইতি কঞ্চলাশ্বতরাদি-মতাহুসারিণা বচনেন * *"। রামায়ণের অযোধ্যাকাণ্ডে গন্ধর্ব বিশ্বাবসু প্রভৃতির নামোল্লেখ আছে: "* * গন্ধর্ব্বাশ্বিষাবসু হাহাহুহুন্" (১৩ শ্লোক)। মার্কণ্ডেয়পুরাণে: "বিশ্বাবসুরিতি

১১। এই গৌতম যে প্রাচীন ছায়ের আচার্য অক্ষপান গৌতম নন তা নাট্যশাস্ত্রের ৩৩ অধ্যায়ে (কাণী সং) "অগ্নির গৌতমোংগস্ত্যো" (৩৬।১) প্রভৃতি শ্লোক থেকেই অনুমান হয়।

খ্যাতো দ্বিবি গন্ধর্বরাট প্রভো” (২১শ অধ্যায়)। খিল-হরিবংশে (ভবিষ্যপর্ব ১৭।২৪) উল্লেখ আছে : “গন্ধর্বরাজঃ প্রোবাচ বিশ্বাবসুরিদং বচঃ” প্রভৃতি।

পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে সম্মুখ, ব্যালী, কামদেব, বাহুকী, কঞ্চল, অশ্বতর, দক্ষপ্রজাপতি, ধেনুক, দ্রোহিণি প্রভৃতি আচার্যেরা নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের চেয়ে সাধারণভাবে প্রাচীন বলে মনে হলেও তাঁদের সঠিক সময় ও পৌৰ্বাপর্য নির্ণয় করা কঠিন, কেননা তাঁদের সম্বন্ধে যে সকল প্রমাণবাক্য পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে উদ্ধৃত দেখা যায় তাদের কোন কোন বিষয়বস্তুর আলোচনা খৃষ্টীয় শতাব্দীর পূর্ববর্তী ও কোন কোনটি খৃষ্টীয় শতাব্দীর ব’লে অনুমান হয়। যেমন, কঞ্চল ও অশ্বতরের মতের উল্লেখ ক’রে শার্ঙ্গদেব (খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দী) বলেছেন,

অংশেযু সমপেষেতদ্যথাস্বনিয়মান্ডবেৎ ।

এতদল্লনিগাস্বাহঃ কঞ্চলাশ্বতরাদয়ঃ ॥^{২২}

কল্লিনাথ টীকায় বলেছেন : ‘পঞ্চমীমধ্যমা’ ইতি ভরতমতানুসারিণা বচনেন, ‘এতদল্লনিগাস্ব’ ইতি কঞ্চলাশ্বতরাদিমতানুসারিণা বচনেন চোপান্তানু পঞ্চমীমধ্যমা-ষড়্জমধ্যমাষাড়্জীষু চতস্বষু ষড়্জমধ্যমায়া বিকৃতসংসর্গজত্বেন কেবল-বিকৃতস্বাক্ষরতয়া অভাবেহপীতরাসাং তিস্রণাং শুদ্ধাবস্থায় বিকৃতবস্থায় চাবিশেষণে স্বরসাধারণে প্রাপ্তে নিয়ময়তি’। সিংহভূপালও কঞ্চল ও অশ্বতরের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “এতং স্বরসাধারণমল্লনিবাদগান্ধারানু জাতিষু ভবতীতি কঞ্চলাশ্বতরাদয় আহঃ । অল্লনিবাদগান্ধারে রাগাভাষাদাবপি স্বরসাধারণং প্রোযোক্তব্যমিতি তেষাং কঞ্চলাশ্বতরাদীনাং মতম্”। শার্ঙ্গদেব, কল্লিনাথ ও সিংহভূপালের উল্লেখ ও বিবৃতি থেকে বোঝা যায় নাগরাজ অশ্বতর ও তাঁর ভ্রাতা কঞ্চল^{২৩} জাতি তথা জাতিরাগ, ভাষারাগ, স্বরসাধারণ, বিকৃতস্বর প্রভৃতির সঙ্গে পরিচিত ছিলেন। তাছাড়া শাস্ত্রী কঞ্চলকে ব্রহ্মগীতি-রূপ কপালাদির সঙ্গে বিশেষভাবে সম্পর্কিত দেখা যায়। শার্ঙ্গদেব উল্লেখ করেছেন : “পীতঃ কঞ্চলগানেন কঞ্চলায় বরং দদৌ” (১৮।১০)। কপাল ও কঞ্চল প্রভৃতি ব্রহ্মপদ বা ব্রহ্মা-কথিত পদ : “কপালানাং ক্রমাদ্ ক্রমো ব্রহ্মপ্রোক্তাং পদাবলীম্” (১৮।১৪)। কল্লিনাথ বলেছেন নাগরাজভ্রাতা কঞ্চল বিশেষভাবে যে ব্রহ্মগীতি

১২। সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৭।২২

১৩। মার্কণ্ডেয়পুরাণে সঙ্গীতের আলোচনার সময় এঁদের সম্বন্ধে আরো বিশেষভাবে আলোচনা করার চেষ্টা করব।

গান করতেন তাঁর নাম ছিল ‘কঞ্চল’ : “কঞ্চলনাম্না খণ্ডপরশুর্কর্ণকুণ্ডলেন কুণ্ডলীশ্চেণ গীতবাদ্য কঞ্চলসংজ্ঞা”। সিংহভূপালও বলেছেন : “কঞ্চলশব্দপ্রবৃত্তিনিমিত্তং কঞ্চলগানম্ * *। যস্মাৎ কঞ্চলো নাগো গীতবাংস্তস্মাৎকঞ্চলগানমিত্যাভিধীয়তে”। ভারত নাট্যশাস্ত্রে কঞ্চলের নাম উল্লেখ না করলেও ব্রহ্মগীতির পরিচয় দিয়েছেন।^{১০} শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরের স্বরাধ্যায়ে ব্রহ্মগীতি কপালের সঙ্গে সঙ্গে কঞ্চলগীতির কথাও উল্লেখ করেছেন ও সে’সম্বন্ধে ব্রহ্মার প্রসঙ্গে আমরা আলোচনা করেছি। ব্রহ্মপদগীতি কপাল ও কঞ্চল শুদ্ধজাতিরাগ ষাড়্জী প্রভৃতি থেকে সৃষ্ট : “শুদ্ধজাতিসমুদ্ভূতকপালানি” (১।৮।১) ; অথবা কল্লিনাথ বলেছেন : “শুদ্ধজাতিভ্যাঃ ষাড়্জাদিভ্যাঃ সপ্তভাঃ সমুদ্ভূতানি কপালানি”। সুতরাং কপাল, কঞ্চল প্রভৃতি ব্রহ্মপদগীতি নাট্যশাস্ত্রকার ভারতের (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) অনেক আগে থেকে ভারতীয় সমাজে প্রচলিত ছিল ও কঞ্চলগীতির সঙ্গে সঙ্গীতশাস্ত্রী কঞ্চলের নাম সম্পর্কিত হওয়ায় কঞ্চল ও তাঁর ভ্রাতা অশ্বতর যে ভারতের চেয়ে প্রাচীন একথা মনে হওয়া স্বাভাবিক। এভাবে অগ্রাণু প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীদের সম্বন্ধে আলোচনা করলে হয়তো অনেককেই ভারত-পূর্ব যুগের ব্যক্তি হিসাবে যেমন পেতে পারি তেমনি অনেককে আবার ভারতোত্তর কালের শাস্ত্রী ব’লেও প্রমাণ করা যায়। তাঁদের নির্দিষ্ট অভ্যুদয়-কালের ঐতিহাসিক প্রমাণ না পাওয়ার জন্যই এই বিপর্যয় দেখা যায়।

॥ নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীত ॥

খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে নাট্যশাস্ত্রকার ভারতের অভ্যুদয় হয়। অবশ্য ভারতের অভ্যুদয়-কাল নিয়ে যথেষ্ট মতভেদ আছে। কেউ বলেন ২য় খৃষ্টপূর্বাব্দ কাল পর্যন্ত ভারতের সময় নির্দিষ্ট করা যেতে পারে।^১ ডাঃ ক্লফমাচারিয়ার, অধ্যাপক এবং, ডাঃ ভাণ্ডারকর, মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী, স্টেন কোনো, শ্রদ্ধেয় রায়পল্লন, গণপতি শাস্ত্রী প্রভৃতি পণ্ডিতদের মতে ভারতের সময় বা নাট্যশাস্ত্র-রচনার কাল খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক থেকে খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী। অনেকের মতে ভারত খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দী থেকে ৫ম শতাব্দীর গুণী।^২ কারু কারু মতে বিচিত্র বিবর্তনের ভেতর

১৪। নাট্যশাস্ত্র (কালী সংস্করণ) ৩১।১৯৮-২০৭

১। “Its upper limit is fixed at the 2nd century B.C.”—ডাঃ রাধন

২। ‘It will, therefore, not be wrong to suppose that Bharata lived

দিয়ে নাট্যশাস্ত্রের পূর্ণরূপের বিকাশ লাভ করে খৃষ্টীয় ৮ম শতাব্দীতে। অনেকে বলেন নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের অধ্যায়গুলি (২৮শ—৩৩শ অধ্যায়) খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দীতে রচিত হয়। ডাঃ কানে (P. V. Kane) কলিকরাজ জৈন খারবেলের হাতিগুম্ফা-লিপিতে উৎকীর্ণ ‘গান্ধর্ববেদবুধঃ’ শব্দটির নিদর্শন দেখিয়ে বলেছেন যে খৃষ্টপূর্ব ২য় শতকে (কার মতে খৃষ্টপূর্ব ১ম শতাব্দী) ঐ প্রস্তরলিপিটি উৎকীর্ণ হয় ও তাতে গান্ধর্ববেদের কথা উল্লিখিত থাকায় গান্ধর্ববেদ তথা নাট্যশাস্ত্র যে ২০০ খৃষ্টপূর্বাব্দের আগেই রচিত হয়েছিল একথা বোঝা যায়।^৩ হাতিগুম্ফা-গুহাটি উড়িষ্যায় ভুবনেশ্বরের কাছে উদয়গিরিপর্বতে অবস্থিত। জৈন রাজা খারবেল নৃত্য-গীত-বাণ ও নাটকে বিশেষ অমুরাগী ও পারদর্শী ছিলেন। তিন বছর রাজত্ব করার পর তিনি তাঁর রাজত্বে বিভিন্ন অমুরাণে নাট্যাভিনয়, নৃত্য, গীত ও বাণের ঘাতে বিশেষ প্রচার হয় তার ব্যবস্থা করেছিলেন এবং লিপিতেও একথার উদ্ধৃতি দেখা যায় : “দপ-নট-গীত-বাদিত-সংদগনাহি উসব-সমাজ-কারাপনাহি চ কীড়াপয়তি নগরীম্”।^৪ সুতরাং ডাঃ কানে উল্লেখ করেছেন যে প্রথম অধ্যায় ও সম্ভবত আর চারটি অধ্যায় (২য়—৫ম) খৃষ্টীয় ৫ম শতাব্দীতে বর্তমান আকারের নাট্যশাস্ত্রের অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছিল। এ’ধরণের অনেক মতবাদই নাট্যশাস্ত্রের রচনাকাল ও রচয়িতাকে নিয়ে সৃষ্টি হয়েছে। কিন্তু নানান দিক থেকে নাট্যশাস্ত্রের আলোচনা ও বিশেষ করে তার সঙ্গীতাংশের বিষয়বস্তু নিয়ে বিচার করলে মনে হয় যে মুনি ভরত খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর আগে

sometime between the 4th and the 5th century A.D.’—Dr. K. C. Pandey : *Abhinavagupta* (1935), p. 119.

৩। ‘The Hāthigumphā Inscription of Kāravēla styles Khāravēla (the King of Kālīṅga) ‘Gāndharvavedabudhah’ (*Epigraphia Indica*, Vol. XX, p. 17 at p. 79). That inscription is generally assigned to the 2nd century B.C. Therefore the Gāndharvaveda must have been recognized some centuries before Christ and the Nātyaveda which includes its principles and practices may very well be placed about 200 B.C.’—*The History of Sanskrit Poetics* (1951, 3rd ed.), p. 19.

৪। Vide ডাঃ শ্রীরাধাগোবিন্দ বসাক লিখিত প্রবন্ধ : *The Literary Merit of Ancient Indian Inscriptions* (appeared in Bulletin of the Rāmākrishna Mission Institute of Culture, Vol. VII, April, 1956, No. 4, p. 77).

বর্তমান আকারের নাট্যশাস্ত্রটি রচনা বা সংকলন করেন নি। তাঃ শ্রীমনোমোহন ঘোষের অভিমতও তাই।^৫

ভরতের নাট্যশাস্ত্র আসলে ১২,০০০ হাজার শ্লোক নিয়ে সম্পূর্ণ ছিল; পরে ৬,০০০ হাজার মাত্র শ্লোক-সংখ্যা নিয়ে আত্মপ্রকাশ করে। পূর্ববর্তী ও পরবর্তীকে দু'টি সংস্করণ—বৃহৎ ও ক্ষুদ্র মনে করা যেতে পারে। অনেকের মতে বৃহৎটির নাম 'নাট্যবেদাগম' ও ক্ষুদ্রটির নাম 'নাট্যশাস্ত্র' ছিল। সারদাতনয় (১১৭৫-১২৫০ খৃষ্টাব্দ) 'ভাবপ্রকাশন' গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন (১০।৩৫),

একং দ্বাদশসহস্রৈশ্চৌকৈরেকং তদধ্বতঃ ।

ষড়্ভিঞ্জৈকসহস্রৈর্ধো নাট্যবেদস্ত সংগ্রহঃ ॥

ধনঞ্জয়-কৃত 'দশরূপ' গ্রন্থের ১৬২ শ্লোকের টীকায় বহুরূপ-মিশ্র দ্বাদশসহস্রী-সংস্করণটির প্রামাণ্য স্বীকার ক'রে বলেছেন,

সভাশ্যমানমেকস্মিন্নন্ধেহ্যর্থস্থচনম্ ।

সমাপ্যতি হি নাট্যজৈরঙ্কবতর ইত্যতে ॥

ইতি দ্বাদশসহস্রীকারঃ ।

ডাঃ কৃষ্ণচাট্যরিয়্যার বলেন 'ভরতসংপ্রকাশনম্' নামে একখানি গ্রন্থ মাস্ত্রাজ্য থেকে তেলেগুভাষায় প্রকাশিত হয়েছে। তাতে ন'টি রস ও ভাবের পরিচয় আছে, কিন্তু নাট্যশাস্ত্রে আটটি রস ও ভাবের বর্ণনা দেখা যায়। সম্ভবত তেলেগু সংস্করণটি অধুনালুপ্ত দ্বাদশসহস্রীরই অংশ-বিশেষ।^৬ ষট্‌সহস্রী-নাট্যশাস্ত্রের অস্তিত্বও প্রাচীন মনীষীরা স্বীকার করেছেন। যেমন বহুরূপ-মিশ্র দশরূপের টীকার (১৬১) উল্লেখ করেছেন : "সূত্রাগাং সকলাকাণাং হেয়মঙ্কমুখং বৃধৈঃ । ইতি ষট্‌সহস্রীকারঃ"। অভিনবগুপ্তও তাঁর অভিনবভারতীতে বলেছেন : "অপি তু যথাবসরং মহাবাক্যাত্মনা ষট্‌সহস্রীরূপেণ প্রধানতয়া প্রপ্লবঞ্চকনিরূপণ-পরেণ শাস্ত্রেণ তত্ত্বং নির্ণীয়তে"।

মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি নাট্যশাস্ত্রের অন্ততপক্ষে চল্লিশখানি পাণ্ডুলিপি পর্যবেক্ষণ ক'রে দ্বাদশসহস্রী সংস্করণটিকেই প্রাচীন ব'লে অভিমত প্রকাশ

৫। 'Hence it may be placed in the 2nd century A.D., i.e. one century before the time generally assigned to Bharata's works.'—*The Nāṭyaśāstra* (Eng. ed.), Vol. I, pp. LXXXV—LXXXVI.

৬। 'This portion may have formed part of Dvādaśasahasri.'—*History of Classical Sanskrit Literature* (1937), p. 810.

করেছেন। তাছাড়া তিনি ৩৬,০০০ হাজার শ্লোকপূর্ণ একটি প্রামাণিক নাট্যবেদের নামও উল্লেখ করেছেন। সেই 'নাট্যবেদ' রচয়িতা ব্রহ্মা বা ব্রহ্মভরত।' দ্বাদশসহস্রী ও ষট্‌সহস্রী গ্রন্থ-দু'টি একই ভরতের রচিত কিনা তার উত্তরে সারদাতনয় 'ভাবপ্রকাশন' গ্রন্থে 'একং দ্বাদশসহস্রৈঃ' প্রভৃতি শ্লোকে উল্লেখ করেছেন তা আগেই আলোচনা করেছি। সারদাতনয়ের মতে গ্রন্থ-দু'খানি একই সঙ্গে লিখিত হয়েছিল ও দ্বিতীয়টি প্রথমটির পরিপূরক। কিন্তু অনেক প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য মনীষীদের মধ্যে এ'নিয়ে মতভেদ আছে। শ্রদ্ধেয় পিশেল (Pischel) দ্বাদশসহস্রীকেই প্রাচীনতার সম্মান দিয়েছেন। অধ্যাপক ম্যাকডোনেলও তাই, তবে ষট্‌সহস্রীকে তিনি একেবারে পরবর্তী বলেন নি। ডাঃ লক্ষ্মণস্বরূপের মতে ষট্‌সহস্রী সংস্করণটিই প্রাচীন। দশরূপকার ধনঞ্জয় দ্বাদশসহস্রীর পক্ষপাতী। ভোজরাজের মতে ষট্‌সহস্রীই প্রামাণিক। অভিনবগুপ্তের অভিমতও তাই। ডাঃ শ্রীমনোমোহন ঘোষের সিদ্ধান্ত এ'সম্বন্ধে প্রাধান্যযোগ্য।^৮

৭। 'It is known as 'sūtra' (ষট্‌ত্রিংশকং ভরতসূত্রমিদং) as it embodies principles set out in a very concise form. This work is also known as 'Śatsahasri' meaning 6,000 (granthas). This appears to be an epitome of an earlier work called 'Dvādaśasahasri', which means 12,000 (granthas). This larger work is now only in part available. Both these works seem to have been based upon a still older one called Nāṭyaśāstra which forms one of the four Upavedas, extending over 36,000 slokas written by Brahṃā himself.'—Vide Preface to Nāṭyaśāstra (Baroda Ed., 1926), Vol. I, pp. 1-2.

Vide also (i) *Journal of Andhra Historical Research Society*, Vol. III, p. 23; (ii) *Bhāṇḍārkar Oriental Research Institute Catalogue of MSS.*, Vol. XII, p. 453; (iii) Dr. Kané: *The History of Sanskrit Poetics* (1951, 3rd ed.), p. 25.

৮। At first sight the tendency would be to accept the shorter recension, as representing the original better, because elaboration would seem in most cases to come later. But opinion is divided in this matter. * * * All these go to show that the problem of the relation between two recensions of any ancient work is not so simple as to be solved off-hand. So in this case also we should not settle the issue with the idea that the longer recension owes its bulk to interpolations. The text-history of the Nāṭyaśāstra shows that already in the tenth century the work was available in two recensions. * * * It is likely that the long time which passed since then has witnessed at least minor changes, intentional as well as unintentional, in the text of both the recensions. Hence the problem becomes still

মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি ব্রহ্মাকেই নাট্যবেদের রচয়িতা বলেছেন।^{১০} ভরতও নাট্যশাস্ত্রে একথা স্বীকার করেছেন দেখা যায় : (১) “নাট্যবেদঃ কথং ব্রহ্মসূত্রপন্নঃ কথং বা কৃতে” (১১৪), “ঋগতাং নাট্যবেদস্ত সংভবো ব্রহ্মনির্মিতঃ” (১১৭), “নাট্যবেদং তত্তত্বে চতুর্বেদাঙ্গসংভবম্” (১১৬), “উৎপাত্ত নাট্যবেদং তু ব্রহ্মোবাচ স্বরেশ্বরম্” (১১২), “আজ্ঞাপিতো বিদিস্বাহং নাট্যবেদং পিতামহাং” (১১২৫) প্রভৃতি। অনেকের মতে নাট্যবেদের রচয়িতা ‘আদিভরত’^{১১} সদাশিব বা সদাশিবভরত। ব্রহ্মাভরত ও সদাশিবভরতের আলোচনা আমরা আগেই করেছি। ধনঞ্জয় তাঁর ‘দশরূপ’-গ্রন্থে সদাশিবের ও সারদাতনয় ভাবপ্রকাশনে ব্রহ্মা, সদাশিব ও মুনি ভরত এই তিনজন প্রাচীন নাট্যাচার্যের নামোল্লেখ করেছেন। অভিনবগুপ্ত

more difficult. But a careful examination of the rival recensions may give us some clue to their relative authenticity”.—*The Nāṭyaśāstra* (Eng. Ed.), published by the Royal Asiatic Society of Bengal, 1951, pp. LXXI-LXXII.

৯। মাননীয় রামকৃষ্ণ-কবি ব্রহ্মা-রচিত নাট্যবেদকে ৩৬০০০ শ্লোক যুক্ত চারটি উপবেদের অন্তর্ভুক্ত বলেছেন। তিনি ষামলাষ্টকন্ত্র থেকে প্রমাণও উদ্ধৃত করেছেন। যেমন.

গান্ধর্ববেদঃ ষট্‌ত্রিংশসহস্রগ্রন্থসংমিতঃ ।
যত্র সপ্তস্বরোৎপত্তিকথনং পরিবীর্ত্যতে ।
বীণাতন্ত্রং কলাতন্ত্রং রাগতন্ত্রমমৃতমম্ ।
মিশ্রতন্ত্রং তালতন্ত্রং গীতিকাভন্ত্রমেব চ ।
লাসিকোল্লাসিকাতন্ত্রং মেলতন্ত্রং মহত্তরম্ ।
জাতিগ্রহলয়স্থানং মার্গাঙ্গপ্রক্রিয়া ক্রিয়া ।
কালজ্ঞানং বাচ্যবলীত্রিভিন্নাখ্যায় এব চ ।
তুরঙ্গরতিসারঙ্গসিংহলীলাবিজ্ঞপ্তগম্ ।
অঙ্গহারপ্রবিক্ষেপাখ্যায়ঃ সংকোভণক্রিয়া ।
এবমানীনি গান্ধর্ববেদে সন্তি সহস্রাণঃ ॥

১০। কবি কালিদাসের ‘শকুন্তলা’ নাটকের টীকাকার রাঘবভট্টও আদিভরতের নামোল্লেখ করেছেন। অঙ্কের রামকৃষ্ণ-কবি দ্বাদশসহস্রীকে আবার ‘আদিভরত’ আখ্যা দিয়েছেন : “*Dvādaśasahasrī* is simply called *Ādibharata* and is in the form of a dialogue between Pārvati and Śiva. This may be the work referred to as *Sadāśiva’s* by Abhinava.” ‘আদিভরত’ এখানে গ্রন্থ, গ্রন্থকার নয়, ‘আদিভরত’ বা সদাশিবভরতের রচিত দ্বাদশসহস্রীর অপর নামই আদিভরত। অঙ্কের রামকৃষ্ণ-কবি উল্লেখ করেছেন : “We have fragments of both *Brahmabharata* and *Sadāśivabharata*”. —Vide *Preface to Nāṭyaśāstra* (Baroda), Vol. I, p. 6.

অভিনয়ভারতীতে এই তিনজনের নাম উল্লেখ ক'রে পূর্বপক্ষ করেছেন বর্তমান (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে লেখা) সমগ্র নাট্যশাস্ত্রটি মুনি ভরতের নিজের—না তাঁর কয়েকজন শিষ্যের লিখিত। তিনি উল্লেখ করেছেন : “অন্তো দ্বিমন্তঃ গ্রন্থঃ কচ্চিচ্ছিত্তো ব্যারীরচৎ। তত্র ব্রহ্মণেতি ভরতমুনিঃ প্রথম জ্ঞোকে নির্দিষ্টঃ, কথং ** মধ্যোহুজ্জ যট্টজিংশদধ্যায়াং যানি প্রপ্লপ্রতিবচনপ্রয়োজনবচনানি তানি তচ্ছিত্তবচনাগ্রে-বেত্যাহঃ। তচ্চাসৎ। একস্ত গ্রন্থস্থানেকবক্তৃবচনসন্দর্ভময়ত্বে প্রমাণাভাবাৎ **। এতেন সদাশিবব্রহ্মভরতমতজয়বিবেচনেন ব্রহ্মমভসারতাপ্রতিপাদনায় যতজয়ী-সারাসারবিবেচনং তদগ্রন্থখণ্ডপ্রক্ষেপেণ বিহিতমিদং শাস্ত্রম্, ন তু মুনিবিরচিতমিতি বদাহ্নর্নাস্তিকধ্বংসোপাধ্যায়স্তৎপ্রযুক্তম্, সর্বানপল্লবনীয়াবধিতশব্দলোকপ্রসিদ্ধি-বিরোধাক্ত”। কিন্তু এ’ সিদ্ধান্ত কতটুকু সমীচীন তা আলোচনার বিষয়। পুনরায় কাব্যমালা-সংস্করণ নাট্যশাস্ত্রের শেষে নন্দিভরতের নাম উল্লেখ দেখা যায় : “সমাপ্তশ্চায়াং [গ্রন্থঃ] নন্দিভরতসংগীতপুস্তকম্”। অনেকের মতে ভরত সম্পূর্ণ নাট্যশাস্ত্রটি রচনা করেন নি, নন্দি তথা নন্দিকেশ্বর ও কোহল শেষাংশ রচনা করেছিলেন। কিন্তু নন্দিকেশ্বর-রচিত কোন সঙ্গীতগ্রন্থের সন্ধান এখনো পর্যন্ত পাওয়া যায় নি। অদ্বৈয় রাইস্ মহীশূর ও কুর্গের গ্রন্থ-তালিকায় ‘নন্দিভরতম্’ নামে একটি গ্রন্থের উল্লেখের কথা বলেছেন। কিন্তু সে’টি নাট্যগ্রন্থ, সম্পূর্ণ সঙ্গীতের-গ্রন্থ নয়। কাব্যমালা-সংস্করণে উল্লিখিত নন্দিভরতের উল্লেখ-প্রসঙ্গে অদ্বৈয় ডাঃ শ্রীমুখীলকুমার দে বিশেষভাবে আলোচনা ক’রে বলেছেন সঙ্গীত সম্বন্ধে নাট্যশাস্ত্রে ২৮ থেকে ৩৩ অধ্যায়গুলি মুনি ভরতের নিজস্ব অবদান হলেও পরবর্তীকালে নন্দিভরতের অভিমত অনুযায়ী তাকে নতুন ক’রে আবার লেখা হয়েছিল।^{১১} নাট্যশাস্ত্রটি বেশীরভাগ আধাছন্দে (পত্রে) লেখা ও সামান্য সামান্য তাতে গদ্যরচনাও আছে।

নাট্যশাস্ত্রের রচয়িতা মুনি ভরত আসলে ঐতিহাসিক ব্যক্তি কিনা এ’ নিয়ে মতভেদতা কম নেই। তবে একথা ঠিক যে, ‘ভরত’ একটি উপাধি বা পদবী-

১১। (a) “His designation of the later part of Bharata’s text, a part of which deals, among other things, with music, probably implies that it was compiled and recast at some later period in accordance with the views of Nandikeśvara. * * * that the re-writing of the portion in question was done some time after Kohala as well as Nandikeśvara had spoken on the subject.”—*History of Sanskrit Poetics*, Vol. I, pp. 24-25. (b) Vide also *The Nāṭyaśāstra*, Eng. Ed.) by Dr. M. Ghose, p. LXXIII.

বিশেষ। নাট্যশাস্ত্রে অভিনেতা বা নটমাত্রকেই ‘ভরত’ আখ্যা দেওয়া হ’ত। ভরত উল্লেখ করেছেন : ‘ভরতানাঞ্চ বংশোহয়ং ভবিষ্যঞ্চ প্রকীৰ্তিতম্’ (৩৬।৭১), বা ‘পৃষ্ঠে কৃষ্ণাস্ত কুতপং নাট্যং যুঙ্ক্তে যতোমুখং ভরতঃ, সা পূর্ব মন্তব্য্যা প্রয়োগ-কালে তু নাট্যজ্ঞৈঃ’ (কাব্যমালা স° ১৩৬১, বরোদা ১৩৬৬, কাশী ১৪।৬৫)। যাজ্ঞবল্ক্যসংহিতায়ও (৩।১৬২) ‘ভরত’ শব্দটি অভিনেতা বা নট অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে দেখা যায়,

যথা হি ভরতো বর্গৈর্গণ্যত্যাশ্বনস্তম্।

নানারূপাণি কুর্বাণস্তথাস্মা কর্মজাস্তমুঃ ॥

বিশ্বরূপ প্রভৃতি টীকা বা ভাষ্যকাররা এই শ্লোকটিতে ভরত অর্থে ‘নট’ অর্থই করেছেন।^{১২}

সারদাতনয় ভাবপ্রকাশনে বৃদ্ধভরতের নামোল্লেখ ক’রে বলেছেন,

এবং হি নাট্যবেদোহস্মিন্ ভরতেনোচ্যতে রসঃ।

তথা ভরতবৃদ্ধেন কথিতং গণ্যমীদৃশম্ ॥

পূর্বে তামিলগ্রন্থ শিল্পদিকরমের ভাষ্যে ‘পঞ্চভারতীয়ম্’ শব্দের উল্লেখ করেছি। ‘পঞ্চভারতীয়ম্’ একটি গ্রন্থ, এ’টি পাঁচজন ভরতের বোধক নয়। সারদাতনয় ভাবপ্রকাশনের দশম অধ্যায়ে পঞ্চভরতের প্রসঙ্গ উত্থাপন করেছেন দেখা যায়। তিনি আচার্যপরম্পরার পরিচয় দিতে গিয়ে মূনি ভরতের পঞ্চশিষ্যের কথা উল্লেখ করেছেন। সুতরাং সারদাতনয়ের পঞ্চভরতোপাখ্যানের সঙ্গে নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত একশো শিষ্যের আখ্যানের তাহলে কোন সামঞ্জস্য নাই। সারদাতনয় পঞ্চভরতকে ‘নটকুল’ বা ‘নট’ আখ্যা দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন,

স্মৃতিমাত্রো মূনিঃ কশ্চিৎ শিষ্টোঃ পঞ্চভিরস্থিতঃ।

তানব্রবীৎ নাটবেদং ‘ভরত’ ইতি পিতামহঃ ॥

তুষ্টস্তেভ্যো বরং প্রাদাৎ অভীষ্টং পদ্মবিষ্টরঃ।

নাট্যবেদমিদং যস্মাৎ ‘ভরত’ ইতি ময়োরিতম্ ॥

১২। ডাঃ কানে এ’প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “It is quite possible that some one who had mastered the traditional lore of the histrionic art and was well-disposed to *bharatas* (actors) put together most of the present *Nāṭyaśāstra* and in order to glorify the tribe of *Bharatas* passed it on as the work of a mythical hero. Such things are common in Sanskrit Literature.”—*The History of Sanskrit Poetics* (1951), p. 27.

ভান্দ্যভরতনামানঃ ভবিষ্যৎ জগত্রেয়ে ।

নাট্যবেদোহপি ভবতাং নাম্না ধ্যাতিং গমিষ্যতি ॥

এ' থেকে বোঝা যায় একজন মুনি ভরতের পাঁচজন শিষ্য ছিল ও তাদেরও 'ভরত' বলা হ'ত। সুতরাং ছ'জন ভরত নাট্যশাস্ত্র প্রচার ক'রে পৃথিবীতে যশস্বী হয়েছিলেন। তাঁদের মধ্যে একজন নাট্যশাস্ত্রকার মুনি ভরত ও অপর পাঁচজন নন্দীভরত, মতঙ্গভরত, কণ্ঠপভরত, কোহলভরত ও তণ্ডুভরত। অনেকে তণ্ডুর পরিবর্তে ষাষ্টিকভরতের নাম উল্লেখ করেন। আসলে পঞ্চভরতোপাখ্যানটি পৌরাণিকী ধারণা ছাড়া আর কিছু নয়। কাজেই মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি সায়দাতনয়ের 'ভাবপ্রকাশন' এবং 'শিল্পদিকরম্' ও 'পঞ্চমরবু' এই দু'টি তামিল-গ্রন্থের অনুসরণ ক'রে যে পাঁচজন ভরতের কল্পনা করেছেন তা যুক্তিসঙ্গত নয়। তাছাড়া 'শিষ্টৈঃ পঞ্চভিরম্বিতম্' শব্দগুলি থেকেও পঞ্চভরতের ঐতিহাসিকতা প্রমাণ হয় না।^{১০} সুতরাং নাট্যশাস্ত্রকার মুনি ভরতের প্রসঙ্গে বলা যায় যে 'ভরত' শব্দটি উপাধি-বিশেষ হলেও নাট্যশাস্ত্রের রচয়িতা বা সংকলয়িতা ঐতিহাসিক ভরত একজন ছিলেন। নাট্যশাস্ত্রকার নিজে নাট্যবেদজ্ঞানী ও নট-রূপে (?) প্রসিদ্ধ থাকায় তাঁর পক্ষে নটের অভিন্ন উপাধি 'ভরত' নামধারী হওয়াও কিছু অস্বাভাবিক নয়।

ভরত নাট্যের অঙ্গ বা সহায়ক-রূপে নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের আলোচনা করেছেন ও সেদিক থেকে নাট্যশাস্ত্রের সকল অধ্যায়েই সঙ্গীতের কিছু-না-কিছু প্রসঙ্গ আছে। তবে ২৮শ থেকে ৩৩শ অধ্যায়গুলিতেই তিনি বিশেষভাবে সঙ্গীতের পরিচয় দেবার চেষ্টা করেছেন। তবে ২৮শ—৩৩শ অধ্যায়গুলিতে সঙ্গীতালোচনার সঙ্গে ১ম থেকে ২৭শ অধ্যায়গুলিরও বেশ সম্পর্ক আছে এবং নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার দিকে নাট্য-প্রসঙ্গে সঙ্গীত-উপাদানের যে সব পরিচয় দিয়েছেন, ২৮শ—৩৩শ অধ্যায়গুলিতে তাদের অনেকেরই পুনরুক্তি দেখা যায়। তাই নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের পরিপূর্ণ আলোচনা করতে গেলে সম্পূর্ণ গ্রন্থটির সম্বন্ধে সূহৃৎ জ্ঞান থাকা প্রয়োজন। নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের আলোচনা বেশ প্রাণালীবদ্ধ ও বিজ্ঞানসম্মত। নাট্যশাস্ত্রের পরবর্তী গ্রন্থগুলি নাট্যশাস্ত্রেরই প্রতিধ্বনি ও একদিক

১০। ডাঃ রাব্বনের অভিমতও তাই। তিনি উল্লেখ করেছেন : "As above proved, the legend of Pañcha-Bharata has no evidence. There is no meaning in idle guesses or assumptions that Nandin or Tandu or Kohala or Kaśyapa is one of the five Bharatas."—*The Journal of the Music Academy, Madras* (1932), Vol. III, p. 15.

দিয়ে ডাঙাই বলা যায়। তাছাড়া নিয়মিত আলোচনা ও অঙ্কশীলনের অভাবে নাট্যশাস্ত্রের বিষয়বস্তু অনেকের কাছেই অপরিজ্ঞাত ও দুৰূহ হ'য়ে আছে। তাই নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের সম্যক পরিচয় পেতে গেলে আমাদের পরবর্তী সঙ্গীতগ্রন্থ ও ভাণ্ডগুলির সাহায্য নেওয়া একান্ত আবশ্যিক।

নাট্যশাস্ত্রের ২৮ অধ্যায় থেকে বিধিবদ্ধভাবে স্বর, মস্ত্রাদি স্থান, বর্ণ, অলংকার, কাহু, অঙ্গ প্রভৃতির আলোচনা করার আগে ভরত ১২শ অধ্যায়ে পাঠ্যের গুণাদির নির্ণয়-প্রসঙ্গে ষড়্‌জাদি সাত স্বর, বর্ণ ও অলংকারাদির কিছুটা পরিচয় দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন : “পাঠ্যগুণানির্নানীং বক্ষ্যামঃ। তদ্বষাঃ সপ্তস্বরঃ, ত্রীণি স্থানানি, চত্বারো বর্ণাঃ, ত্রিবিধা কাহুঃ, ষড়লকারাঃ, ষড়লানি, * * তত্র সপ্ত স্বরাঃ ষড়্‌জ্বৰ্ভগাঙ্কারমধ্যমপঞ্চমধৈবতনিষাদাঃ। ত এতে রসেষু পপাতঃ যথা—

হাস্তশৃঙ্গারয়োঃ কার্যৌ স্বরৌ মধ্যমপঞ্চমৌ।

ষড়্‌জ্বৰ্ভৌ তথা চৈব বীররৌদ্রাদভূতেষু তু ॥

গাঙ্কারশ্চ নিষাদশ্চ কর্তব্যৌ করুণে রসে।

ধৈবতশ্চৈব কর্তব্যৌ বীভৎসে সন্ময়নকে ॥

ত্রীণি স্থানান্যুরঃকণ্ঠশিরাংসৌতি ভবন্ত্যপি।

শারীর্যমথ বীণায়াং ত্রিভ্য স্থানেভ্য এব চ ॥

উরসঃ শিরসঃ কণ্ঠাং স্বরঃ কাহুঃ প্রবর্ততে।

আভাষণং তু দুরস্বে শিরসা সংপ্রযোজয়েৎ ॥১৪

একথা ঠিক যে ভরত নাট্যের উপযোগী সঙ্গীতের বিশেষভাবে আলোচনা করেছেন ২৮শ থেকে ৩৩শ অধ্যায়গুলিতে। কিন্তু স্বরনাম, তাদের রসানুযায়ী ব্যবহার, স্বরোচ্চারণের স্থান ও এমন কি পাঠ্য বা সাহিত্যে ব্যবহৃত উদাত্তাদি স্বরের তিনি আগেই উল্লেখ করেছেন দেখা যায়। ভরত ২৮শ অধ্যায়ে জাতি, জাতিগান বা জাতিরাগগান এবং ৩২শ অধ্যায়ে বিভিন্ন ধ্রুবাঙ্গীতির আলোচনায় রাগ ও গানের বর্ণ, অলংকার, মুছনা, রস ও ভাব প্রভৃতির বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন, কিন্তু লৌকিক ও উদাত্তাদি স্থানস্বরগুলির বিশেষ কোন পরিচয় দেন নি। একোনবিংশ (১২শ) অধ্যায়ে পাঠ্যের প্রসঙ্গে তাই স্থানস্বরগুলির প্রকৃতি ও প্রয়োগের কথা

তিনি আলোচনা করেছেন বলে মনে হয়। স্বরগুলির উচ্চারণে ও প্রয়োগে রস ও ভাবের ব্যঞ্জনাই কাব্যের আকৃষ্টি ও গানের বিকাশকে প্রাণবান করে। স্বরোচ্চারণের গতি, ভক্তি বা ধারাই মাহুঘের মনে বা অন্তরে রসের সৃষ্টি করে। রস সৃষ্টি করে ভাব ও তার অভিব্যক্তি। রস-সৃষ্টির দিকে লক্ষ্য রেখে স্বরালাপ ও গান করা শিল্পীমাত্রেরই কর্তব্য।

আচার্য অভিনবগুপ্ত ‘অভিনবভারতী’-টীকায় উল্লেখ করেছেন কাব্যমাত্রেরই পাঠ্য, তবে সেই কাব্য ষড়্জাদি সাত স্বর, চার বর্ণ, ছ’টি অলংকার, দু’রকম কাকু ও মন্ত্রাদি তিন স্থানযুক্ত হওয়া উচিত। স্বরগত রক্তি বা মার্ধ্ব-সংযুক্ত হ’লে তবে পাঠ্য ‘গান’ নামে অভিহিত হয়: “যদি হি স্বরগতা রক্তি: পাঠ্যে। প্রাধান্যেনাবলম্ব্যেত তদা গানক্রিয়ানৌ স্তাৎ, ন পাঠ্য:”।

চার বর্ণ বলতে নাট্যশাস্ত্রকার উদাত্ত, অহুদত্ত, স্বরিত ও কম্পিত বলেছেন।^{১৫} পাঠ্যে স্বরোচ্চারণ-রূপ চারটি বর্ণই বিশেষ উপযোগী। জাতি-রাগের বেলায় চার বর্ণ বলতে তিনি আবার আরোহী, অবরোহী, স্থায়ী ও সঞ্চারীর কথা বলেছেন: “আরোহী চাবরোহী চ স্থায়িসঞ্চারিণৌ তথা, বর্ণাচ্ছদ্যার এবৈতে অলংকারাস্তদাশ্রয়া”।^{১৬} ভরত উদাত্তাদি চার বর্ণেরও রসস্ফূর্তির কথা উল্লেখ করেছেন। যেমন, স্বরিত ও উদাত্ত থেকে হাস্ত ও শৃঙ্গার রস-দু’টির বিকাশ, উদাত্ত ও কম্পিত থেকে বীর ও রৌদ্রের এবং অহুদত্ত, স্বরিত ও কম্পিত থেকে করুণ, বীভৎস ও ভয়ানক রসের স্ফূর্তি হয়। অভিনবগুপ্ত রসের সঙ্গে ষাড়্জী প্রভৃতি জাতিরাগগুলিকে সম্পর্কিত ক’রে উদাত্তাদি বর্ণের সহযোগে গান করতে বলেছেন এবং এটাই নাকি তাঁর মতে “তত্র হাস্তশৃঙ্গারয়োঃ” প্রভৃতি পাঠের অর্থ। তিনি উল্লেখ করেছেন: “এবং শৃঙ্গারবীরাদিষু ত্রিষু ষাড়্জ্যা আৰ্ঘভ্যা বা স্বাংশং গৃহীত্বা তত্রৈবোদাত্তকম্পিতৈ: পাঠ:, করুণে নিবাদিবত্যা গাঙ্ঘাধা বা স্থায়িনমালম্ব্যাহুদাত্তেন পাঠ:, বীভৎসে ধৈবত্যাংশস্বরাশ্রয়েণ স্বরিতকৃত: (পাঠ:)। ভয়ানকে তৎস্বরাবলম্বনেনৈব (ধৈবতাংশ) কম্পিতপ্রধান: (পাঠ:)—ইত্যেবং ভবিষ্যৎ (অধ্যায় ২২) জাতিবিনিয়োগানুসারিস্বরাহুবাদেন বর্ণেষুদাত্তাদিষু তাৎপৰ্যং, ন তু স্বরেষু।”^{১৭}

১৫। উদাত্তচাহুদাত্তক স্বরিত: কম্পিততথা।

বর্ণাচ্ছদ্যার এব স্তাৎ পাঠ্যযোগে শুপোধনা:।

—নাট্যশাস্ত্র (বরোদা স:) ১৭।১০৯

১৬। নাট্যশাস্ত্র (কালী) ২৯।১৯-২০

১৭। নাট্যশাস্ত্র (বরোদা-সংস্করণ), ২য় ভাগ, পৃ: ৩৯০-৩৯১

সাকাক্ষা ও নিরাকাক্ষা ভেদে দু'টি কাকুর কথা আগেই উল্লিখিত হয়েছে। অভিনবগুপ্ত বলেছেন : “এবংভূতো যঃ ক্রিয়াবিশেষণে বাক্যে পঠ্যমানে ধ্বনিধর্মবিশেষঃ সা কাকুঃ”। ক্রিয়াবিশেষণ বলতে তিনি উল্লেখ করেছেন : “তথা বর্ণা উদাত্তাদয়োঃলংকারাচ্চোচ্চনীচদীপ্তাদয়োঃপরিসমাপ্তা অর্ধস্পৃষ্টভয়েব ত্যক্তা যত্রেতি ক্রিয়াবিশেষণম্”। কাব্যই যে পাঠ্য এই সম্বন্ধে বলতে গিয়ে অভিনবগুপ্ত আবার উল্লেখ করেছেন : “ষড়্ লংকারসংযুতমিতি” প্রভৃতি। ভরত সেই ছ'টি অলংকারের পরিচয়-প্রসঙ্গে বলেছেন,

অথ ষড়লঙ্কারা নাম—

উচ্চো দীপ্তশ্চ মন্দ্রশ্চ নীচো দ্রুতবিলম্বিতৌ ।

পাঠ্যসৈতে হ্রস্বাঃ লক্ষণঞ্চ নিবোধত ॥

ভরত এদের বিস্তৃত পরিচয়ও দিয়েছেন।^{১৮} এই অলঙ্কারগুলি কাকুরই শ্রেণীভুক্ত। নাট্যশাস্ত্রের ৪৬ থেকে ৫৮ শ্লোকগুলিতে^{১৯} নাট্যাঙ্কুঠানে প্রয়োগের উপযোগী (‘কর্তব্য্য কাকুর্নাট্যপ্রয়োজ্যভিঃ’) উচ্চাদি অলংকার বা কাকুভেদগুলির ব্যবহার আছে। নাটকের কাব্যে বা পাঠ্যেই এগুলির ব্যবহার হয়। কিন্তু স্বর ও স্থানযুক্ত গানেও এদের ব্যবহার ছিল। গানে ও পাঠ্যে বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত লয়-তিনটির প্রয়োগ রসানুযায়ী হ’ত। যেমন হাস্ত ও শৃঙ্গার রস-দু’টির ক্ষুণ্ণতির জন্য মধ্য, করুণের জন্য বিলম্বিত এবং বীর, রোদ্র, অদ্ভুত, বীভৎস ও ভয়ানক রসগুলির জন্য দ্রুত লয়ের ব্যবহার হ’ত। কাকুর বেলায়ও রস-সঙ্গতির উপযোগিতা ছিল।^{২০} কাজেই দেখা যায় ভরত নাট্যের সাহিত্যে বা পাঠ্যের ওপর এবং গানে রসের ব্যবহারিক প্রয়োগের ওপর বিশেষভাবে জোর দিয়েছেন। মোটকথা অভিনয়ে ও সঙ্গীতে মানুষের অন্তরে রসানুভূতির সার্থকতাকেই তিনি বেশী ক’রে দেখেছেন, গতানুগতিক প্রাণহীন প্রচেষ্টার সমাদর দেন নি।

ভরত নাটকের দশ রূপ বা দশটি বিভাগের প্রসঙ্গে জাতি, ঋতি এবং ষড়্ভুজ ও মধ্যম গ্রাম-দু’টির কথা বলেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন : জাতি ও ঋতি যেমন গ্রাম সৃষ্টি করে তেমনি বিচিত্র বৃত্তি কাব্যবন্ধ বা নাটক-

১৮। নাট্যশাস্ত্র (কাণী) ১২।৪৬

১৯। নাট্যশাস্ত্র (কাণী-সংস্করণ) ১৯ অধ্যায়।

২০। ‘অভিনবভারতী’-টীকায় অভিনবগুপ্ত উল্লেখ করেছেন : “বিস্ময়াবগতো তু সৈক রসকাকুঃ, পরন্তু ত্রাসনাভিপ্ৰায়েণ তু সৈব বিভাবকাকুঃ। * * দৈন্ত্রে কাকুর্বিজ্ঞপতাবেতি— খচিদ্ভূতপার্শ্বাঙ্গসকাকুঃ, পরন্তু রূপোৎপাদনাবিভাবকাকুঃ।”

তৈরী করে। ষড়্জ ও মধ্যম গ্রামদ্বীটিতে যেমন সকল স্বরেরই সমাবেশ থাকে তেমনি নার্টক ও প্রকরণে সকল বৃত্তি থাকে।^{২১} জাতি, ঋতি ও গ্রাম সম্বন্ধে ভরতের বিবৃতি আর বিশেষ-কিছু না থাকলেও অভিনবগুপ্ত ভরতের মর্মকথা বিস্তৃতভাবে তাঁর অভিনবভারতীতে প্রকাশ করেছেন। তিনি বলেছেন : “স্বরেষু গ্রহাদিশকবিভাগনিয়তা জাতিঃ। রক্তোহরক্তো বা ধ্বনিঃ, ধ্বনিঃ স্থানং তদন্তরাং চ ঋতিঃ, কর্মাদিকরণ-করণব্যাংপত্যাশ্রয়াং। * * তত্র ষাড়্জীপ্রভৃতয়ো জাতয়ঃ সপ্ত, পঞ্চমস্ত চতস্রঃ ঋত্যো, দৈবতস্ত তিস্রঃ ইতি ষড়্জগ্রামঃ। গান্ধার্বাত্মা একাদশজাতয়ঃ, পঞ্চমাস্ত্রিঋতিঃ দৈবতস্ত চতুঃঋতিরিত্তি মধ্যমগ্রামঃ। বস্ততস্ত ষড়্জাদিস্বরসমুদায়ো গ্রামঃ। তত্র স্বরা ইতি ঋতিপক্ষে বহুবচনং লক্ষ্যবিদঃ সমর্থয়ন্তি—মধ্যমগ্রামে পঞ্চমপরিত্যক্তাং ঋতিং দৈবত এবোপভূক্ত ইত্যত্র প্রমাণাভাবাৎ সর্ব এব দ্বিঋতিশ্রুতিকাঃ (ঋত্যাংকুষ্ঠত) বা সমধিকঋতয়ঃ ক্রিয়ন্তে, কাকল্যন্তরাভ্যাং চ চতুঃস্ত্রিঋত্যো নূনঋতয় ইতি সর্বস্বরাণাং ঋতিকৃতং বৈচিত্র্যমস্তুতি। * * যথাগতঃ ষড়্জগ্রামোহস্তো মধ্যমগ্রামঃ, * *। যথা চতুঃঋতিঃ পঞ্চমস্ত্রিঋতিশ্চ ভবন্ গ্রামাত্মকং কৰোতি তথা সৈব বৃত্তিঃ ঋতিস্থানীয়ৈরঙ্গৈঃ কচিংসংপূর্ণা কচিন্যানেত্যেবমপি রূপকবিভাগ ইত্যেতজ্জাতিভিঃ ঋতিভিরিত্তি বয়েন দর্শিতম্।”^{২২}

নার্ট্যশাস্ত্রের ২৮শ অধ্যায়ে সঙ্গীত তথা নৃত্য-গীত-বাণের আরো সূহৃৎ ও প্রণালীবদ্ধভাবে ভরত অবতারণা করেছেন। নার্ট্যশাস্ত্রে ভিন্ন ভিন্ন অধ্যায়ে প্রসঙ্গক্রমে “গানং বাণং”, “গীতবাদিত্রতালেন”, “গীততাললয়াস্বিতম্”, “গান্ধর্ব-স্বরতালয়োঃ”, “নৃত্যবাদিত্রগীতাত্যং”, “ধ্বানান্টিপ্রয়োগে তু”, “গানং নার্ট্যকৃতং তথা”, “গীতবাদিত্রভূমিষ্টং” প্রভৃতি শব্দের উল্লেখ থাকলেও ২৮শ থেকে ৩৩শ অধ্যায়গুলিতেই বিধিবদ্ধভাবে ও বৈজ্ঞানিকী ধারা অলুযায়ী গান্ধর্বতত্ত্বের অলুশীলন করা হয়েছে। অষ্টাবিংশ অধ্যায়ের প্রথমেই আতোদ্যের পরিচয় দিয়ে ভরত উল্লেখ করেছেন : আতোদ্যবিধিমিদানীং বাখ্যান্ত্যাম্। তদ্ যথা—। তিনি

২১।

জাতিভিঃ ঋতিভিঃস্ব স্বরা গ্রামত্মগতাঃ।

যথা যথা বৃত্তিভেদৈঃ কাব্যবন্ধা ভবতি হি।

গ্রামো পূর্ণধরো হৌ তু তথা বৈ ষড়্জমধ্যমো।

সর্ববৃত্তিবিম্পন্নো কাব্যবন্ধে তথা ধ্বিমো।

—নার্ট্যশাস্ত্র (কান্দী) ২০।১-৬, বরোদা সং ১৮।৫-৬

২২। নার্ট্যশাস্ত্র (বরোদা সং), ২য় ভাগ, পৃঃ ৪০৭

তত, অবনদ্ধ, ঘন ও হ্রস্বির এই চার রকম বাদ্যশ্রেণীর উল্লেখ ক'রে তাদের পরিচয় প্রসঙ্গে বলেছেন : তত্ত্বীযুক্ত (বীণাদি) বাদ্যযন্ত্রকে 'তত', যুদ্ধশ্রেণীর পুঙ্করাদিকে 'অবনদ্ধ', তাল দেবার (করতালাদি) বাদ্যযন্ত্রকে 'ঘন' ও বংশ ও বেণু প্রভৃতিকে 'হ্রস্বির' বলে। অবশ্য নাটকের প্রসঙ্গে ভরত নাট্যোপযোগী 'সমবেত যন্ত্রসঙ্গীত' সৃষ্টির জন্য এ'সকল বাদ্যযন্ত্রের নামোল্লেখ করেছেন।^{২৩} অভিনয়ের অঙ্গ হিসাবেই সমবেত বাদ্যযন্ত্রের সমাবেশ। ভরত এর নাম দিয়েছেন 'কুতপবিজ্ঞাস'। কুতপের অর্থ তিনি নিজেই ভিন্ন ভিন্ন রকম ভাবে করেছেন তা আগেই উল্লেখ করেছি। যেমন চার শ্রেণীর বাদ্যকে (বাদ্যের সমবেত রূপকে) তিনি কুতপ বলেছেন।^{২৪} আবার গায়ক ও বাদকদের বৃন্দকেও তিনি কুতপ বলে উল্লেখ করেছেন। তবে 'চতুর্বিধং আতোদ্যং কুতপং' কথাগুলিই বোধহয় 'কুতপ'-শব্দের আসল পরিচায়ক। অষ্টাবিংশ অধ্যায়ে কুতপের বর্ণনাও তাই। ভরত উল্লেখ করেছেন বৈপক্ষিক বীণাবাদক, বংশবাদক, যুদ্ধ, পণব ও দহুরবাদক প্রভৃতি শিল্পীদের সমাবেশকে 'কুতপবিজ্ঞাস' বলে,

ততং কুতপবিজ্ঞাসো গায়নঃ সপরিগ্রহঃ ।

বৈপাক্ষিকো বৈপিক্ষচ বংশবাদক এব চ ॥

২৩।

ততং চৈবাবনদ্ধং চ ঘনং হ্রস্বিরমেব চ ।

চতুর্বিধং তু বিজ্ঞেয়মাতোদ্যং লক্ষণাশ্চিত্তম্ ॥

ততং তত্ত্বীগতং জ্ঞেয়মবনদ্ধং তু পৌন্দর্যম্ ।

ঘনং তালস্ত বিজ্ঞেয়ঃ হ্রস্বিরো বংশ উচ্যতে ॥

প্রয়োগস্ত্রিবিধো হ্রেষা বিজ্ঞেয়ো নাটকাস্ত্রয়ঃ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ২৮।১-৩

সঙ্গীত-রসিকের (বাগ্গাধ্যায়ে) শাস্ত্রদেবও এই চারশ্রেণীর বাদ্যের পরিচয়-প্রসঙ্গে বলেছেন,

তত্ততং হ্রস্বিরং চাবনদ্ধং ঘনমিতি স্মৃতম্ ।

চতুর্থা তত্র পূর্বাভ্যাং শ্রুত্যাদিদ্বারতো ভবেৎ ॥ ৬।৪

সিংহভূপাল এগুলি ব্যাখ্যা ক'রে বলেছেন : "তদ্রূপা ততং বিস্তারিতং ততমিত্যুচ্যতে। হ্রস্বিরং সঙ্কীর্ণং বংশাদি। চর্যণা অবনদ্ধং পিহিতং বদনং মুখং যন্ত তদবনদ্ধম্। ঘনো মূর্তিচ্যতে। তত্ত্বী চর্যাদিহীনঃ কাংস্তাদিঘটতিমিত্যর্থঃ। সা মূর্তিঃ অভিযাতাৎ বত ধ্রুততে বাগ্গতে তদঘনমিতি।"

২৪। "কুতপং শব্দং পাণ্ডীতি চতুর্বিধমাতোদ্যং কুতপম্। ভৎপ্রয়োক্তজাতঞ্চ তন্ত বিদেবণা-ব্যবহাপকানাম্ তত্র বিশেষেণ জ্ঞাসো যথাযোগ্য স্বরতালগুরুকলাদিনিবেশনম্। স এব প্রত্যাহারাদি-রাসারিতক্রিয়ান্তঃ পরিপূর্ণো বিজ্ঞাসঃ।"—অভিনবভারতী (৪।২৭৮)

মার্দঙ্গিকঃ পাণবিকস্তুথা নহুরিকো বৃধেঃ ।

অনাবিকবিধাবেষ কূতপঃ সমুদাহৃতঃ ॥

শাক্‌দেব কূতপকে পুঙ্কর বা মৃদঙ্গশ্রেণীর মধ্যে একটি প্রধান বাস্তব বলেছেন : “কূতপে স্ববনক্স মুখ্যো মার্দঙ্গিকস্তুতঃ”। বরাট, লাট, কর্ণাট, গৌড়, গুর্জর, মহারাষ্ট্র, অন্ধ্র, চোল, মালব, অঙ্গ, বঙ্গ, কলিঙ্গ প্রভৃতি দেশের লাস্ত্র ও তাণ্ডব-তত্ত্ববিদ্রা নাট্যকূতপের নাম বর্ণনা করেছেন। শাক্‌দেব উল্লেখ করেছেন,

বরাটলাটকর্ণাটগৌড়গুর্জরকোঙ্কণৈঃ ।

* * * *

অঙ্গহারপ্রয়োগজৈল্লাস্ত্রতাণ্ডবকোবিদঃ ।

* * * *

নাট্যাস্ত্র কূতপঃ পাত্ৰৈরুত্তমাদম মধ্যমৈঃ ।

ভরতের অভিমতও তাই এবং ভরতকে অনুসরণ ক’রে শাক্‌দেব নাট্যকূতপের বর্ণনা করেছেন। নাট্য বা অভিনয়ের জন্ত নির্দিষ্ট কূতপের নাম ‘নাট্যকূতপ’। ভরত নাট্যশাস্ত্রে এই নাট্যকূতপের উল্লেখ ক’রে বলেছেন (২৮৬),

উত্তমাদমমধ্যাভিস্তুথা প্রকৃতিভিষুতঃ ।

কূতপো নাট্যযোগেহত্র নানাদেশসমাশ্রয়ঃ ॥

উত্তম, মধ্যম ও অধম পাত্ৰভেদে কূতপও তিনশ্রেণীতে বিভক্ত। সিংহভূপাল এর উল্লেখ ক’রে বলেছেন : “এতেবাং চ পাত্ৰাণামুত্তমমধ্যমাদমস্তেন কূতপস্তাপি ত্রৈবিধ্যম্”। তিনটি কূতপের একত্র সমাবেশের নাম ‘বৃন্দ’ বলেছেন: “কূতপানা-মমীবাং তু সমূহো বৃন্দমুচ্যতে” (—শাক্‌দেব)। সিংহভূপাল ‘বৃন্দ’ অর্থে বলেছেন ‘সমূহ’ বা সংঘাত : “সংঘাতঃ সমূহো বৃন্দমিছুচ্যতে”। বৃন্দ আবার বিচিত্র রকমের, যেমন কূতপবৃন্দ, বংশিকাবৃন্দ, গায়নীবৃন্দ, কোলাহলাখ্য-বৃন্দ প্রভৃতি। কূতপ-বৃন্দও আবার তিন রকম। শাক্‌দেব কূতপের প্রসঙ্গে মুনি ভরতের নামোল্লেখ করেছেন : “আহ বৃন্দবিশেষং তু কূতপং ভরতো মুনিঃ”। এ’ থেকে নাট্যশাস্ত্রের রচয়িতা মুনি ভরত নামে ঐতিহাসিক একজন ব্যক্তি যে ছিলেন একথা শাক্‌দেব অবশ্যই জানতেন ; আর ভরত যে তত, অবনক্স ও নাট্য এই তিন রকম শ্রেণীর কূতপবৃন্দ স্বীকার করতেন^{২৫} সে বিষয়েও শাক্‌দেব পরিচিত ছিলেন।

বৃন্দের চান্দ্রস্বরূপের পরিচয় দিতে গিয়ে শার্ঙ্গদেব বলেছেন গায়ক ও বাদকদের সমবেত মিলনকেই 'বৃন্দ' বলে ও তা উত্তম, মধ্যম ও কনিষ্ঠ ভেদে তিন রকম।^{২৬} যে বৃন্দে চারজন মূলগায়ক, আটজন সমগায়ক, চারজন বংশীবাদক ও চারজন মৃদঙ্গবাদক থাকত তাকে উত্তমবৃন্দ বলা হ'ত।^{২৭} যে বৃন্দে মূলগায়ক দু'জন, সমগায়ক চারজন, বংশীবাদক দু'জন ও দু'জন মৃদঙ্গী থাকত তাকে মধ্যমবৃন্দ বলা হ'ত। কনিষ্ঠ বা অধমবৃন্দে থাকত একজন মূলগায়ক, তিনজন সমগায়ক, দু'জন বংশীবাদক ও দু'জন মৃদঙ্গী।^{২৮} এভাবে গায়নীবৃন্দের মধ্যে উত্তমবৃন্দে থাকত দু'জন মূলগায়ক, দশজন সমগায়ক, দু'জন বংশীবাদক ও দু'জন মৃদঙ্গ। মধ্যম গায়নীবৃন্দ তৈরী হ'ত একজন মূলগায়ক, চারজন সমগায়ক, একজন বংশীবাদক ও একজন মৃদঙ্গীকে নিয়ে। কনিষ্ঠ বা অধম গায়নীবৃন্দে থাকত মধ্যমের অর্ধেক। আবার যে বৃন্দে উত্তমবৃন্দের চেয়ে বেশী গায়ক ও বাদকের সমাবেশ থাকত তাকে 'কোলাহল-বৃন্দ' বলা হ'ত।^{২৯} সেরকম বাংশিকবৃন্দে থাকত মূল-বংশীবাদক একজন ও সমবংশীবাদক চারজন।^{৩০} বৃন্দসঙ্ঘার পরিচয়

- ২৬। গাতৃবাদকসংঘাতো বৃন্দমিত্যভিধীয়তে ।
উত্তমঃ মধ্যমণো কনিষ্ঠমিতি তৎত্রিধা ॥
- ২৭। চত্বারো মুখ্যগাতারো দ্বিগুণাঃ সমগায়নাঃ ।
গায়ন্তো দ্বাদশ প্রোক্তা বাংশিকানাং চতুষ্টয়ম্ ।
মাদিক্সিকান্ত চত্বারো যত্র তদ বৃন্দমুত্তমম্ ।
- ২৮। মধ্যমং শ্রীতদধে ন কনিষ্ঠে মুখ্যগায়নাঃ ॥
এক শ্রীতসমগতারস্তয়ো গায়নিকাঃ পুনঃ ।
চতশ্রো বাংশিকদ্বন্দ্বং তথা মাদিক্সিকদ্বয়ম্ ॥
- ২৯। উত্তমে গায়নীবৃন্দে মুখ্যগায়নিকাস্বয়ম্ ।
দশ শ্রীতঃ সমগায়ন্তো বাংশিকদ্বিতয়ং তথা ॥
ভবেদ্বাদিক্সিকদ্বন্দ্বং মধ্যমে মুখ্যগায়নী ।
একা শ্রীতঃ সমগায়ন্তচতশ্রো বাংশিকাস্তথা ।
ইতো ন্যূনং তু হীনং শ্রীত যথেষ্টমথবা ভবেৎ ।
উত্তমাত্মাদিকং বৃন্দং কোলাহলমিতিরিতিম্ ॥

—সঙ্গীত-রত্নাকর ৩।২.৪-২.২

- ৩০। এক শ্রীতবাংশিকো মুখ্যচত্বারোহস্তাহুযায়িনঃ ॥
বাংশিকানামিতি শ্রীতগুর্জ্ঞৈর্বৃন্দা নিগন্ততে ।

—রত্নাকর (বাঙ্গাধ্যায়) ৬।৬৬

সিংহভূগাল বলেছেন : একো মুখ্যো বাংশিকাঃ, চত্বারঃ তদহুগতাঃ, এতবাংশিকবৃন্দম্ ।”

থেকে বোঝা যায়, খৃষ্টীয় শতাব্দীর প্রথম থেকেই সমবেত গানে ও বাস্তব মূলগায়ক ও মূলবাদকের সঙ্গে সহযোগিতা করার জন্য গায়ক ও বাদকেরা থাকতেন। বালালার শুধু কীর্তনে কেন, রামায়ণ, পাঁচালী, মঙ্গল প্রভৃতি গানেও মূলগায়ক ও সহকারীদের প্রবর্তন ভারতীয় প্রাচীন ধারাকে অনুসরণ করেই চলে আসছে। কীর্তনে মূলগায়ককে যারা সহায়তা করেন তাঁদের ‘দোহার’ বলা হয়। মূলগায়কের পদগানকে আবৃত্তি করে বিস্তৃত করাই হ’ল তাঁদের কাজ। খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে কুতপবিগ্রাসেও এ’ধারা অনুহত হ’ত বোঝা যায়। ভরত নাট্যশাস্ত্রের ৫ম অধ্যায়ে রঙ্গপীঠের বর্ণনায় কুতপবিগ্রাসের কথা বর্ণনা করেছেন : “কুতপস্ত তু বিগ্রাসঃ” (৫।১৭)। ভরত ২৮শ অধ্যায়ে উল্লেখ করেছেন : “অলাতচক্রপ্রতিমং কর্তব্যং নাট্যযোজ্যভিঃ” (২৮।৭) ; অর্থাৎ নাট্যে শিল্পী-বৃন্দকে অলাতচক্রের মতো সাজানো উচিত। একটি প্রচ্ছলিত মশালকে সজোরে ঘোরালে আগুনের যে ঋজু, বক্র বা চক্রের মতো আকার হয় তাকে অলাতস্পন্দন বা অলাত বলে। বৌদ্ধ বিজ্ঞানবাদীরা বিজ্ঞানের উপমা দেবার সময় ‘অলাত’ শব্দ ব্যবহার করেছেন। মাণ্ডুকা উপনিষদে আচার্য গোড়পাদ তাঁর কারিকায় বিজ্ঞানের প্রসঙ্গে ‘অলাত’ শব্দ ব্যবহার করেছেন দেখা যায়, যেমন : “অলাতে স্পন্দমানে” (৪।৪২), “ন নির্গতা অলাতান্তে” (৪।৫০), “ঋজুবক্রাদিকাতাস-মলাতস্পন্দিতং যথা” (৪।৪৭) প্রভৃতি। অবশ্য ভরত ‘অলাত’ শব্দের পরিবর্তে ‘অলাতচক্র’ ব্যবহার করেছেন ও তা থেকে রঙ্গক্ষেত্রে চক্রাকারে (বা অর্ধ-চক্রাকারে) গায়ক, বাদক ও নর্তকদের সাজাবার কথা ইঙ্গিত করেছেন। গোড়পাদের “ঋজুবক্রাদিকাতাসমলাতস্পন্দিতং” প্রভৃতির আভাসের মতো বিভিন্ন আকারে (বা প্রকারে) শিল্পী-সমাবেশের ইঙ্গিতও অলাতচক্র শব্দটিতে নিহিত আছে।

নাট্যরঙ্গ ও শিল্পী-সমাবেশের প্রসঙ্গে ভরত নাট্যশাস্ত্রের পঞ্চম অধ্যায়ে উল্লেখ করেছেন যে যবনিকা উত্তোলন বা অপসারণের পর বাতাসে রাগালাপের (জাতিরাগ) সঙ্গে সঙ্গে নৃত্য ও পাঠ্যের (গানের) অনুষ্ঠান হ’ত। পরে মন্ত্রক, বর্ধমানক বা বর্ধমানাদি গীতি ও তাণ্ডবনৃত্য হ’ত। ভরত উল্লেখ করেছেন,

বিঘটা বৈ যবনিকাং নৃত্যপাঠ্যকৃতানি তু ।

গীতানাং মন্ত্রকাদীনাং যোজ্যমেকং তু গীতকম্ ।

বর্ধমানমথাপীহ তাণ্ডবং যত্র যুক্ত্যতে ॥

মন্ত্রক প্রকরণাখ্য সাতটি গীতির অগ্রতম। এককল, দ্বিকল ও চতুর্কল ভেদে

মদ্রক তিনশ্রেণীর ছিল। এককল মদ্রকে আটটি গুরু, আটটি লঘু ও একটি বস্তু বা অংশ থাকে। মদ্রকাদি গীতের সাধারণ লক্ষণ হ'ল : যে রাগ (গ্রামরাগ বা উপরাগ তথা ভাষারাগ) গান করা হয় তার কারণ-রূপ জ্ঞাতিরোগে, অংশস্বরে বা বস্তুতে হাস বা সমাপ্তি হয়।^{৩১} এছাড়া চতুর্বস্তু ও ত্রিবস্তুভেদে মদ্রক পুনরায় ছ'রকম ছিল : “দ্বিবিধং মদ্রকং তত্র চতুর্বস্তু ত্রিবস্তু চ” (৩১।২৮৮)। বর্ধমানগীতি আসারিতগীতি থেকে সৃষ্ট : “আসারিতেভ্য উৎপন্নঃ বর্ধমানঃ বিবক্ষতে” (৫।২১৫)।^{৩২} আসারিতগীতি ছাড়া আসারিতনৃত্যও ছিল। হরিবংশে সঙ্গীতের বর্ণনায় আমরা আসারিতনৃত্যের উল্লেখ করেছি। আসারিতগীতির মতো বর্ধমানগীতিও অক্ষর, দ্বিকল ও চতুষ্কলভেদে তিনভাগে বিভক্ত। ভরত মার্গভেদে ছ'রকম বর্ধমানের উল্লেখ করেছেন। কল্লিনাথ সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকায় বিস্তৃতভাবে আসারিত ও বর্ধমান গীতি-ছ'টির পরিচয় দিয়েছেন। মার্গভেদে ছ'রকম বর্ধমানের (গীতি) পরিচয় দেবার প্রসঙ্গে কল্লিনাথ বলেছেন : “মার্গভেদ-বশাৎ ষট্ প্রকারাণি ভবন্তি। যথা প্রথমোক্তান্তে বর্ধমানানি যানি ন বিদ্যন্তে তানি দক্ষিণে যথাক্ষরাণীত্যেকঃ প্রকারঃ। অত্রৈব দ্বিকলানীতি দ্বিতীয়ঃ। তত্রৈব চতুষ্কলানীতি তৃতীয়ঃ। বার্তিকে যথাক্ষরাণীতি চতুর্থঃ। তত্রৈব দ্বিকলানীতি পঞ্চমঃ। চিত্রে যথাক্ষরাণীতি ষষ্ঠঃ। এবং নবানং ষট্ প্রকারেষু চতুষ্পাশ্চ বর্ধমানানি ভবন্তি”। কল্লিনাথ শার্ঙ্গদেবকে অনুসরণ করলেও তাঁর আলোচনা বা ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণের মূলভিত্তি কিন্তু নাট্যশাস্ত্র। ভরত তাণ্ডব-পর্যায় (৪র্থ অধ্যায়) বর্ধমান বা বর্ধমানক গীতির-উল্লেখ ক'রে বলেছেন,

বর্ধমানকমাসাত্তং সৎ প্রবক্ষ্যামি লক্ষণম্।

কলানাং বুদ্ধিমাসাত্ত হক্ষরাণাং চ বর্ধনাং ॥

বর্ধনান্নর্তকীনাং চ বর্ধমানকমুচ্যতে।

কলার সঙ্গে সঙ্গে অক্ষরবুদ্ধিই হ'ল বর্ধমানগীতির একটি লক্ষণ। অভিনবগুপ্ত এটির ব্যাখ্যা-প্রসঙ্গে অভিনবভারতীতে উল্লেখ করেছেন : “বর্ধমানকগীত-তালাভিনয়সম্বন্ধতয়োদিতং তাণ্ডবং বক্ষ্যতীতি যাবৎ। * * সপ্তদশকলঃ কনিষ্ঠা-সারিতকঃ। স এব দ্বিগুণলয়ো লয়াস্তরঃ, ত্রয়স্বিন্শংকলো মধ্যমঃ, পঞ্চষষ্টিকলো

৩১। মদ্রকগীতির বিস্তৃত পরিচয় সঙ্গীত-রত্নাকর ৫ম তালাধ্যায় ১১, ৬১-৮৬ দ্রষ্টব্য।

৩২। আসারিতেষু গীতেষু বর্ধমানেষু চৈব হি।

আসারিতানাং সংযোগো বর্ধমানক ইত্যতে।

এর পৌরাণিক-সৃষ্টি-রহস্যও ভরত নাট্যশাস্ত্রের ৩১।২২৬-২২৯ শ্লোকগুলিতে বর্ণনা করেছেন।

জ্যোষ্ঠঃ। তেন কলানাং লয়দ্বারেণ সংখ্যাধারেণ চ বৃদ্ধিঃ। তদ্বৃদ্ধেব চ হীন্য়মানপদবৃত্তি (কি ?)-রাক্ষিণ্ডা, যদক্ষ্যতে—‘চত্বরস্ত গণা যুগ্মে ওজ’ ইত্যাদি (৩১১০২)। ইহ স্বক্ষরাণি, তেবাং বৃদ্ধিঃ কলাহুসারেণৈব ; নর্তকীণাং চ বৃদ্ধিঃ, একা হি প্রথমাঙ্গারিতে নৃত্তপ্রযোক্ত্রী, দ্বিতীয়ে ধে ইত্যাদিক্রমেণ। অতো বৃদ্ধিষোগাধর্মানকম্ [ততঃ] সংজ্ঞায়াং কন্। কণ্ডিকানাং চ দশপরিবর্তক্রমো ভবিষ্যতি। প্রয়োগে তথা যথাক্ষরং বিনিবৃত্তমিত্যপি যো ভেদো ভবিষ্যতি, তেনাপি ক্রমেণ কলাদীনাং বৃদ্ধিঃ”।

এরপর কুতপবিভাগস ক’রে আসারিতক্রিয়ার অঙ্কণ : “কুতপবিভাগস * *, আসারিতপ্রয়োগস্ত ততঃ কার্যঃ প্রযোক্তৃভিঃ” (৪।২৭৮-২৭৯)। কুতপবিভাগসকে প্রত্যাহারও বলে : “কুতপস্ত তু বিভাগসঃ প্রত্যাহার ইতি শ্বতঃ”। বিচিত্র বাস্তবজ্ঞের সমাবেশের (সাজানোর) নাম কুতপবিভাগস একথা পূর্বেই আলোচিত হয়েছে। তারপর অবতরণ, আরম্ভ, আশ্রাবণা, বস্ত্রপাণি, পরিঘট্টনা, সংঘোটনা, মার্গাসারিত, আসারিত, গীতিবিধি, উত্থাপন, পরিবর্তন, নান্দী প্রভৃতির অঙ্কণ হ’ত। গায়কদের নিবেশন বা তাদের আসন গ্রহণের নাম ‘অবতরণ’ : “তথাবতরণং প্রোক্তং গায়কানাং নিবেশনম্”। অভিনবগুপ্ত অভিনবভারতীতে উল্লেখ করেছেন ‘নিবেশন’ বলতে অনেকে মস্ত্রাদি স্থান ও বড়জাদি স্বরের প্রয়োগ বলেন। নিবেশনে ঋগাদি সাতটি শুদ্ধগীতি গান করা হ’ত। শাক্তদেব তালাধ্যায়ে প্রকরণাখ্য-গীতপ্রকরণে মস্ত্রকাদি সাতটি ও ঋগাদি সাতটি এই চৌদ্দটি গীতির পরিচয় দিয়েছেন। ঋক্, গাথা, পাণিকা, সামাদি সাতটি গীতি। এগুলি সামগানোক্তর ব্রহ্মগীতি নামে পরিচিত : “তাগ্বেব ব্রহ্মগীতানি”। এ’সম্বন্ধে পূর্বেও আমরা আলোচনা করেছি। অভিনবগুপ্ত ঋগাদি সাতটি গীতির প্রসঙ্গে বলেছেন : “তথা চ সপ্তস্বরপরিগ্রহোহবতরণাদৌ ঋগিত্যাদিরূপাঙ্গসপ্তকেন শুদ্ধসপ্তকগীতিজ্ঞ প্রযোজ্যমিতি”। ‘নিবেশন’ অর্থে ঋক্, গাথা, পাণিকা প্রভৃতি সাতটি গীতিবিশেষজ্ঞ গায়কদের বসানো হ’ত। কৰ্ণসঙ্গীতের অবতারণার নাম ‘আরম্ভ’ : “পরিগীতক্রিয়ারম্ভ আরম্ভ ইতি”। আরম্ভের প্রসঙ্গে অভিনবগুপ্ত ত্রিসাম প্রয়োগের কথা বলেছেন। প্রয়োগ বলতে এখানে ‘প্রয়োগক্রম’। তিনি বলেছেন : “পূর্বং রঞ্জকবর্গটোকনং ততো গেয়েমেব তদগীততোপরঞ্জকস্ত প্রাধাভ্যাং। তস্ত চ বিষভূতং শারীরং শারীরস্বর্যাণাং মূলভূতত্বাং। তদহুসঙ্কানান্বালাপাখ্য আরম্ভঃ”। বাহ্যমঙ্গলিক নাট্যের উপযোগী ক’রে সাজানোর নাম ‘আশ্রাবণা’ : “আতোক্তরঞ্জনার্থং তু

ভবেদাশ্রাবণাবিধিঃ”। গানের অঙ্গসঙ্গী হিসাবে তালের প্রয়োজন, তাই বাস্তব যন্ত্রাদির সমাবেশের দরকার। অভিনবগুপ্ত বলেছেন : “ততোহপি মানরূপভাল-প্রধানসর্বাভ্যন্তগর্তভাহুসঙ্কানমাসমস্তাচ্ছাবয়তীত্যাশ্রাবণ”। বাস্তবযন্ত্রগুলিকে বিচিত্র বৃত্তিতে (বাদন-পদ্ধতিতে) ভাগ করার নাম ‘বক্তৃপাণি’ : “বাস্তববৃত্তিবিভাগার্থং বক্তৃপাণিবিধীয়তে”। প্রথমে হস্তাঙ্গুলির কাজ ও পরে বৃত্তিভাগ। পরিঘটনার সময় বীণাদি বাস্তবযন্ত্রের তন্ত্রী বা তারগুলিকে গায়কের গলার স্বরের উপযোগী ক’রে বাঁধা হ’ত : “বৃত্তিবিভাগগতশুদ্ধপ্রয়োগাহুসঙ্কানাদ্ ব্যাপারঘটনা, ঘট চলন ইতি পাঠাং”। এর পর পাণিবিভাগের নাম ‘সংঘোটনাবিধি’। বীণাবাদ্যের সহায়ক হিসাবে অবনদ্ধজাতীয় বাস্তবযন্ত্রগুলিকে পঞ্চপাণি হিসাবে ভাগ করা হ’ত : “পশ্চাদ্বীণাবাত্তোপজীবকহাদবনদ্ধশ্রাহুসঙ্কানসংবাত্তাদিনা প্রহারপঞ্চকযোগেন ক্রিয়ত ইতি সংঘোটনা”। ‘ঘুট’ শব্দে পরিবর্তন। এর পর মার্গাসারিতের^{৩৩} অমুষ্ঠান হ’ত। পুঙ্কর বা মৃদঙ্গ ও বীণা একসঙ্গে সমতালে সমান লয়ে বাজানোর নাম ‘মার্গাসারিত’। ভরত বলেছেন : “তন্ত্রীভাণ্ডসমাযোগাং”। তন্ত্রী অর্থে বীণা ও ভাণ্ড অর্থে পুঙ্কর বা মৃদঙ্গ। “তন্ত্রীগান সমম্বিতম্” (৪।২৭২) বা “ভাণ্ডবাত্তসমম্বিতঃ” (৪।২৮০) প্রভৃতি শব্দেরও ব্যবহার দেখা যায় উপোহনের পর নর্তকীপ্রবেশের সময়। সকল বাস্তবযন্ত্রগুলিকে একসঙ্গে বাজিয়ে ঐক্যতান বাদনপদ্ধতিরও তখন (খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে) প্রচলন ছিল দেখা যায়। অভিনবগুপ্ত এর পরিচয়ে উল্লেখ করেছেন : “ততোহপি প্রকৃতিমেব যন্মানাহুহাংহাংহুহুর্ভূরপশ্চ বৈণবপৌঙ্করশব্দশ্চ পরম্পরসংমেলনং কার্যমিতি”। গান, বাস্তব ও নৃত্যের সঙ্গে তাল রক্ষা (কলাপাত) করার নাম ‘আসারিত’। আসারিতবিধিতে কলাপাত হিসাবে শম্যাদি তালের প্রয়োগ থাকত। দেবতাদের গুণ ও মহিমাকীর্তন (স্তুতি) ক’রে গান করার নাম ‘গীতবিধি’। রঙ্গপীঠের চতুর্দিকে লোকপালদের বন্দনা (গীতি) করার নাম ‘পরিবর্তন’। শাক্তদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে এগুলির সামান্যলক্ষণ বর্ণনা করেছেন।^{৩৪}

এছাড়া ভরত নির্গীত, সঙ্গীত, বহির্গীত এবং মাগধী, অর্ধমাগধী, পৃথুলী ও সম্ভাবিতা গীতিগুলির প্রয়োগের কথাও উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন

৩৩। ‘মার্গে প্রকৃত্যামিলকণাদিগোচরে বিকাররূপশ্চ পুঙ্করবাদ্যাসমস্তাংসারণং গমনং যদ্রেতি।’

—অভিনবগুপ্ত

৩৪। সঙ্গীত-রত্নাকর (আভেরার সংস্করণ), ৩য় ভাগ (ভাষাভাষ্য), পৃ ২৬৬-২৭৮ এবং নাট্যশাস্ত্র (কাশী সংস্করণ) ৫ম অধ্যায় দ্রষ্টব্য।

পূর্বরঙ্গে বা রঙ্গমঞ্চের বাইরে মাগধী বা অর্ধমাগধী চিত্রামার্গে গান করা হ'ত। মাগধী, অর্ধমাগধী প্রভৃতি নাট্যে বা ধ্রুপদ ব্যবহৃত গীতির বিশদ পরিচয় ভরত, দত্তিল, মতঙ্গ, অভিনবগুপ্ত, শঙ্কদেব প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্রীরা দিয়েছেন। নাট্যশাস্ত্রের (বরোদা সং) পঞ্চম অধ্যায়ে ৩২-৪৪ শ্লোকগুলিতে ভরত বহির্গীত ও নিগীতের পরিচয় দিয়েছেন। 'বহির্গীত' অর্থে অভিনবগুপ্ত বলেছেন : "বহির্গীতশব্দেন দ্বিতীয়াধেন স্তোভকপদযুক্তমাঙ্গারিতপ্রয়োগমাহ। তত্রৈব চোচ্যতে"। পূর্বরঙ্গবিধানের প্রথমার্ধে শুক-অক্ষরের মাধ্যমে আঙ্গারিতগীতির প্রয়োগ করা হ'ত ও দ্বিতীয়াধে স্তোভক-পদের মাধ্যমে আঙ্গারিত গান করার নাম 'বহির্গীত'। তারপর কৃতপশ্রেণীকে একত্রিত করার পর যবনিকা উদ্ঘাটন ক'রে নৃত্য ও মন্ত্রকাদি গান করার বিধি ছিল।

চিত্রামার্গে মাগধী গান করার অর্থ চিত্রাকলার সাহায্যে মাগধীগীতির প্রয়োগ বোঝায়। চিত্রা, বৃত্তি ও দক্ষিণাভেদে 'কলা' তিন প্রকার। এদের মধ্যে চিত্রায় ছ'টি, বৃত্তিতে চারটি ও দক্ষিণায় আটটি কলার সমাবেশ থাকত : "চিত্রে দ্বিমাাত্রা কর্তব্য। বৃত্তৌ সা দ্বিগুণা স্মৃতা, চতুর্গুণা দক্ষিণে স্মৃতা"। মাগধী অর্ধমাগধী প্রভৃতি (অভিজাত) দেশীগান। অভিনবগুপ্ত বলেছেন : "মগধদেশোত্তরবঙ্গমাগধী।" বিদর্ভাদিষু দৃষ্টত্বাং সা সমাখ্যেত্যাত্রে"। অনেকে মাগধীকে বিদর্ভদেশজাত গান বলেন। সংভাবিতা ও পৃথুলায় মাত্রার ব্যবহার বেশী। মতঙ্গ বৃহদেনীতে এই গীতিগুলির পরিচয় বলেছেন : "দ্বিগুণদ্বিনিবৃত্তা চ চিত্রে গীতিস্তু মাগধী" প্রভৃতি। অভিনবগুপ্ত এ' অর্থ ঠিক স্বীকার করেন নি। তিনি এই চারটি দেশীগীতের মধ্যে চার রকম আলপ্তিভেদ স্বীকার করেছেন। অবশ্য কলা বা মাত্রাভেদ তো থাকেই। এ'চারটি গীতির প্রয়োগ বা ব্যবহার যে কেবল পূর্বরঙ্গেই হ'ত তা নয়, নাট্যেও প্রয়োগ করা হ'ত : "গানযোগে চতস্রস্ত যোজ্যঃ সর্বত্র গায়নৈঃ"। কলা বা মাত্রা পূরণের জন্ত গানে স্তোভাক্ষর বা অর্থহীন অক্ষরেরও ব্যবহার হ'ত। দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত লয়ে গান গাওয়া হ'ত। গানে মৃদঙ্গাদি বাতের সমাবেশ থাকত। মাগধী প্রভৃতি গীতি দেশজাত হ'লেও তারা গান্ধর্বে ব্যবহৃত হ'ত : "গান্ধর্ব এব যোজ্যাস্ত" (২৯।৮০)।

স্ক্রুৎ ও লঘু অক্ষর বা ছন্দ, বিভিন্ন ধাতু, বর্ণ ও অলংকার যুক্ত ক'রে চিত্রাবীণা বাজানো হ'ত। এখানে ধাতু শব্দে অংশ। কিন্তু ধাতুর 'গেয়' অর্থও হয়। শঙ্কদেব বলেছেন : "পূর্বং ধাতুশব্দেন গেয়মুক্তম্"। 'পূর্বং' বলতে খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর আগে 'গেয়' শব্দের অর্থ ছিল প্রবন্ধাহুগত ধর্ম : "গেয়ং নাম সকল-

প্রবন্ধাঙ্গগতো ধর্মঃ”। এ’থেকে বোঝা যায় নিবন্ধ প্রবন্ধগান বেশ প্রাচীন, খৃষ্টপূর্বাব্দেও এর প্রচলন ছিল। রামায়ণে শুদ্ধ-সপ্তজাতি বা জাতিরাগগান প্রবন্ধজাতীয় ছিল। পরবর্তীকালে ‘ধাতু’ শব্দে প্রবন্ধগানের অংশ বা অবয়ব অর্থ করা হয়েছে : “অত্র প্রবন্ধবয়বো বিবক্ষিতঃ”। প্রবন্ধের অবয়ব গেষ বা ধর্মের অংশ-বিশেষ, অর্থাৎ গেষ বা ধর্ম সামান্য (universal) ও অবয়ব বা অংশ বিশেষ (individual)। এদের পরস্পরের মধ্যে জাতি-ব্যক্তি (কারণ-কার্য) সম্বন্ধ। শঙ্করদেব বলেছেন : “প্রবন্ধাবয়বস্ত ধর্মৈকদেশ ইতি তয়োর্ভেদো দৃষ্টব্যঃ”।

বিশুদ্ধ করণ ও জাতিরাগ অনুযায়ী যন্ত্রসঙ্গীত সৃষ্টি করার রীতি ছিল। মোটকথা বাণ্যযন্ত্রগুলিতে বিশুদ্ধ জাতিরাগের আলাপই অভিব্যঞ্জিত হ’ত। বাণ্যযন্ত্রের সঙ্গে সমতা (তাল বা লয়) রক্ষা ক’রে ‘চারী’ সম্পন্ন করা হ’ত। ভাবের ওপর জোর দিয়ে বা ভাবাভিব্যক্তির জগ্ন যখন গান করা হ’ত তখন বাণ্যযন্ত্রের সহযোগ থাকত না। অঙ্গহার-অগুষ্ঠানের সময় পুঙ্কর বা মৃদঙ্গ বাজানো হ’ত। মার্গনৃত্যের সময় মৃদঙ্গাদি বাণ্যযন্ত্র সম, রক্ত, বিভক্ত ও স্মৃট স্বরে বাজানো হ’ত।^{৩৫} প্রথমে গানের কথা (বস্তু) ভাবের সঙ্গে প্রকাশ করা হ’ত, তারপর সেই গানের ভাব নৃত্যছন্দে রূপায়িত হ’ত। মুখ ও উপোহনের সময় বাণ্যযন্ত্র কখনো উচ্ছে, কখনো বা ধীরে বাজানো হ’ত ঐ দু’টিকে পৃথক ক’রে বোঝাবার জগ্ন। গানের কোন অংশ যখন আবৃত্তি করার প্রয়োজন হ’ত তখন প্রথমে সেই অংশগুলো স্বরে উচ্চারিত হ’ত ও পরে গানের অংশকে ভাবের মাধ্যমে আবার নৃত্যে পরিণীকৃত করা হ’ত। বাণ্যযন্ত্রে যে করণকে অনুসরণ করা হ’ত তাতে তত্ত্ব, অঙ্গুত ও ওঘ এই তিন রকমের লয় থাকত। ‘তত্ত্ব’ বলতে বিলম্বিত, ‘অঙ্গুত’ মধ্য ও ‘ওঘ’ দ্রুত লয়।^{৩৬} গায়ক ও বাদকরা রঙ্গমঞ্চে নেপথ্যাগৃহের দরজার মাঝামাঝি স্থানে আসন গ্রহণ করত। গায়ক ও বাদকে মিলে প্রায় দশজন থাকত, অর্থাৎ একজন মৃদঙ্গবাদক (মার্গজিক), দু’জন পণববাদক (পাণবিক), একজন গায়ন, একজন বৈগিক, দু’জন বংশীবাদক ও অন্ততপক্ষে তিনজন গায়ক, এই দশজনের মধ্যে অন্ততপক্ষে ছ’জন শিল্পী ঘড়্দারুকের (নেপথ্যাগৃহের দরজার) সামনে থাকত।^{৩৭} যবনিকার পিছনে যন্ত্রীরা

৩৫। নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৪।২৬৭-২৭৪

৩৬। নাট্যশাস্ত্র ৪।২৯৪-৩০১

৩৭। Vide D. R. Mankad : *Ancient Indian Theatre* (1950), p. 13.
Cf. also (a) Dr. S. K. De : *History of Sanskrit Poetics*, Vols. I & II;

বান্ধবের সুর বঁধত। তারপর রঙ্গশীর্ষে গায়ক-বাদকরা কোথায় কিভাবে বসত ভরত তা বর্ণনা করেছেন।

মুদঙ্গবাদকরা রঙ্গপীঠের দিকে মুখ ক'রে পূর্বদিকে বসতো; অর্থাৎ নেপথ্য-গৃহের দরজার মাঝখানে মুদঙ্গীরা আসন গ্রহণ করতো, পণববাদকরা তাদের বামদিকে, গায়নরা থাকত রঙ্গপীঠের দক্ষিণে উত্তরদিকে মুখ ক'রে, বৈণিকেরা তাদের বামদিকে ও বংশীবাদকেরা তাদের দক্ষিণে স্থান গ্রহণ করতো।^{৩৮} আচার্য অভিনবগুপ্ত টীকায় উল্লেখ করেছেন: “নেপথ্য-গৃহদ্বারদ্বয়োর্মধ্যে পূর্বাভিমুখে মার্দঙ্গিকঃ, তস্ত পাণবিকৌ বামতঃ, রঙ্গপীঠস্ত দক্ষিণতঃ উত্তরাভিমুখে গায়নঃ, অস্ত্রাগ্রে উত্তরতো দক্ষিণাভিমুখস্থিতা গায়ক্যঃ। অস্ত্র বামে বৈণিকোহস্ত্র বংশকারিকাবিত্যেবং কুতং পাতি, কুতঃ শব্দবিশেষঃ। কুং তপতীতি কুতপো ন শব্দবিশেষঃ। * * * যতাপি কুতপস্ত্র বিজ্ঞাসো মধ্য এব গায়কস্ত্রাভিমুখো রঙ্গপীঠস্ত্রোত্তরতো গায়ন্ত ইতি গায়কানাং বিজ্ঞাসস্তথাপি স্ববতরণং নাম পৃথগুক্তম্, অজ্ঞানাং গীতস্ত্রাবস্ত্রং ভাবিত্বং রঙ্গকবর্গে খ্যাপয়িতুম্ * *।”^{৩৯} এখানে পুরুষ গায়কদের গানের কথাই বলা হয়েছে, কিন্তু অভিনবগুপ্তের “নারদাট্টন্ত গন্ধর্বৈঃ” (৫।৩৩) প্রভৃতি শ্লোকে পুরুষদের গানের প্রসঙ্গ থাকলেও নারীজাতির পক্ষেও গানের অঙ্গপ্রবেশ বা সম্ভাবনা দেখা যায়: “যদ্বা * * ভাবিন্মোকে কেবলপুরুষাণাং

(b) Dr. P. K. Acharya : *The Play-house of the Hindu Period* (—Dr. S. K. Aiyangar Commemoration Volume, p. 36 ff.); (c) K. R. Pisharoti : *The Ancient Indian Theatre* (—Rajah Sir Annamalai Chettiar Commemoration, Volume, 1941).

অনেকে ‘বড় দানক’ অর্থে ‘রঙ্গশীর্ষ’ বলেন, কেননা রঙ্গশীর্ষ ছ’টি কাঠের স্তম্ভবৃত্ত হ’ত ও সেখানেই রঙ্গদেবতার পূজা হ’ত।

৩৮। এছাড়া নাট্যশাস্ত্রে দেখা যায়,

পশ্চিমে তু পূনর্ভাগে নেপথ্যগৃহাদিশেৎ।

বিভজ্য ভাগান্ বিধিবৎ যথাবদমুপূর্বণঃ।

শুভে নক্ষত্রযোগে তু মণ্ডপস্ত্র নিবেশনম্।

শব্দমুন্নির্ঘোষৈব মৃদঙ্গপণবাদিভিঃ।

সর্বভূমিনা দৈন্দ্র স্থাপনং কার্যমেব চ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ২।৩৫-৩৮

বরোদা-সংস্করণে কিছু পাঠভেদ আছে ও শ্লোকসংখ্যাও ২।৩৫-৫০

৩৯। নাট্যশাস্ত্র (বরোদা-সংস্করণ) ১ম ভাগ, পৃ ২১৪

গাতৃস্বঃ ব্যাক্যামাণমিহাশংক্য পৃথগবতরণমুক্তম্, তদৈশ্তৈর্জদবকাশঃ গন্ধর্বশ্চ গন্ধর্বা-
শ্চেত্যেকশেষেণ দ্বীগীতস্তাপ্যত্র সংভাবনাং”। তিনি ৩২ অধ্যায় থেকে জ্যোক্ত
উদ্ধৃত ক’রেও প্রমাণ দিয়েছেন। যেমন,

যতাপি পুরুষো গায়তি গীতবিধানং তু লক্ষণোপেতম্।

দ্বীবিরহিতঃ প্রয়োগস্তথাপি ন স্থাবহো ভবতি ॥

এছাড়া ভরত পূর্বরঙ্গে বা যবনিকার বহির্ভাগেও নৃত্য-গীতের অল্পুঠানের কথা বলেছেন। বৈদিকযুগে যজ্ঞাল্পুঠানের সময় যাগমণ্ডপের বহির্ভাগে গান করার বিধি ছিল। সেই বহির্গানের নাম ছিল ‘বহিষ্পমানস্তোত্র’। পবমানসোমের উদ্দেশে উদগাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তা তিনজন সামগায়ী ঋত্বিক সামগান করতেন। তারই নাম ‘পবমানস্তোত্র’, আর যাগমণ্ডপ বা মহাবেদীর বাইরে যে স্তোত্র গান করা হ’ত বলে তাকে ‘বহিষ্পবমান’-গান বলা হ’ত। বহিষ্পবমানস্তোত্র গান করার পর তবে আজ্যশস্ত্র পাঠ ও আজ্যস্তোত্র গান করা হ’ত। তারপর আবার প্রউগশস্ত্রও পাঠ করা হ’ত। ভরতের পূর্বে ও সময়ে নাট্যাভিনয়ে বহির্গীতের রীতি সম্ভবত বৈদিক বহিষ্পবমানস্তোত্র-গানেরই অল্পুসরণ বা অল্পুসরণ। তাছাড়া একথা অতীব সত্য যে গান্ধর্ব বৈদিকগান সামগানের পরবর্তী গান। জহিণ-ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরতকেই তার সংগ্রহকর্তা ও প্রচারক বলা হয়েছে। ভরত নাট্যাশাস্ত্রে তার ইঙ্গিতও দিয়েছেন,

জাগ্রহ পাঠ্যমুখেদাং সামভ্যো গীতমেব চ।

যজুর্বেদাদভিনয়ান্ রসানাথর্বণাদপি ॥

* * * *

এবং ভগবতা সৃষ্টৌ ব্রহ্মণা ললিতাস্বকম্ ॥^{৪০}

‘অভিনবভারতী’-টীকায় আচার্য অভিনবগুপ্ত উল্লেখ করেছেন : “তস্ত জৈশ্বৰ্শ-
প্রধানস্ত স্তোত্রদ্বারেণ যাগোপকারিত্বাং পাঠ্যমপি চ জৈশ্বৰ্শোপেতম্।
ঐকশ্বৰ্শেকাব্যাবাভ্যাং চ স্ব-স্বাদৌ গীতরূপপাত্তেরিতি হি বক্ষ্যামঃ।
পাঠ্যগতস্বরপ্রসঙ্গাং তদনন্তরং সামভ্যো গীতং জগ্রাহেত্যুক্তম্। উপরঞ্জকত্বেন হি
পশ্চাত্তাত্তাভিনানং গ্রাযামিতি কোচিং। গীতং প্রাণাঃ প্রয়োগশ্চেতি বক্ষ্যামাণত্বাং।
* * এবকারেণ গীতমাত্রং ততো গৃহীতম্ গীতিস্ব সামাযোতি গ্রাযাং তদাধার-

ঋষাপদযোজনমুদেদাদেবেতি দর্শয়তি, তত এব ঋষাধ্যায়ে বচনাদত্বেব সংগৃহীতম্ ।
 ঘনাবনদ্ধরুপিসামগানক্রিয়াপ্রাণভূতকল্পসাম্যাত্মকতালসাম্যাত্মস্বীকৃতমত্বেব প্রবিষ্টম্ ।
 আধ্বৰ্যবকর্মপ্রদানে তু যজুর্বেদেহকর্মণাং প্রদক্ষিণগমনাদিক্রম এব প্রথমং পঠিত্ব
 ‘যা ঋচঃ পাণিকাঃ’ (৩২।২) ইত্যাদি, ততঃস্থিরাত্মকং চাপ্যাতোত্ত্ব স্বরপ্রাধাত্যং ।
 * * * তবেদং নাট্যাদিরূপকোপক্রমং গীতাতোত্ত্বপ্রাণাভিনয়বর্ণপরিপুষ্পিতচর্চনাত্মকং
 পরপ্রীতিময়মেব নাট্যং, ততঃসুদৃশ্যপত্তিরিতি নাট্যমেব বেদ ইতি ক্রমেণ
 প্রদর্শিতম্” ।

পূর্বরঙ্গে বা যবনিকার বহির্ভাগে প্রধানত চচ্চংপুট ও চাচপুট তালে ঋষাগীতির
 অল্পষ্ঠান হ’ত । সেই ঋষাগীতিও বৈদিক সামগানেরই পরবর্তী লৌকিক রূপ ।
 চচ্চংপুট চতুরস্র (চতুরশ্র) ও চাচপুট ত্র্যস্র (ত্র্যশ্র) নামেও পরিচিত । চচ্চংপুট ও
 চাচপুট আবার তিন ভাগে বিভক্ত : যথাক্ষর, দ্বিকল ও চতুষ্কল । বহির্গীত
 হিসাবে বর্ধমানকগীতিরও ব্যবস্থা থাকত । ভরত নাট্যশাস্ত্রের (কাশী স’)
 ৪র্থ অধ্যায়ে (২৬৭-২৬৮ শ্লো’) বর্ধমানকগীতির পরিচয় দিয়েছেন ।^{৪১} অভিনবগুপ্ত
 বর্ধমানকগীতির প্রসঙ্গে বলেছেন : “ইহ বহির্ঘবনিকাক্ষেব পূর্বরঙ্গঃ, তানি চ
 গীতকানীতু্যংখাপনানি ঋষারূপাণি তদ্বিকলচচ্চংপুটচাচপুটতালেন বিশিষ্টগতি-
 গতেনেতি, * * তদেব পূর্বরঙ্গ ইতি তাবৎ তাৎপৰ্যম্ । * * যথাক্ষরদ্বিকলচতুষ্কলভয়া
 সর্বমেব গীতকবর্ধমানাদিগতং গীয়মানং গেয়ং রূপং সংগৃহীতম্” । তিনি আরো
 বলেছেন যে ত্রীর্ঘ ‘রঙ্গ’-শব্দে তৌর্ধত্রিক অর্থ ক’রে নাট্যের অঙ্গ-রূপে পূর্বরঙ্গের
 ব্যাখ্যা করেছেন : “পূর্বং ত এবং যস্মিন্ শুদ্ধাঃ স্ত্র্যঃ পূর্বরঙ্গোহসৌ” । কিন্তু
 অভিনবগুপ্ত পূর্বরঙ্গ বলতে মণ্ডপের বা নাট্যমঞ্চের একদেশ অর্থ স্বীকার করেন নি ।

পূর্বরঙ্গে যে নৃত্যের প্রসঙ্গ আছে তা বৈচিত্র্যপূর্ণ ও নাট্যাঙ্গগত । তারপর
 নট-নটী ও শিল্পীদের সমাবেশ । ভরত যবনিকা ও রঙ্গপীঠের মাঝখানে প্রধানত
 নটদের বা বৈশিকদের (বীণাবাদকদের) উপবেশনের কথা বলেছেন । যবনিকা
 অপসারণ করলে বর্ধমানকগীতি গান করা হ’ত । অভিনবগুপ্তের মতে (বর্ধমান
 ব্যতীত) অত্র গীতিও গান করা হ’ত ।^{৪২}

অভিনয়ের উদ্দেশ্যে বাস্তবজ্ঞাদির সমাবেশের নাম ‘কৃতপরিচ্ছাল’। কৃতপরিচ্ছালের পর ভরত নাট্যশাস্ত্রের ২৮শ অধ্যায়ে গান্ধর্বগানের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন,

যন্তু তত্ত্বীগতং প্রোক্তং নানাতোত্তমশাশ্রয়ম্।

গান্ধর্বমিতি বিজ্ঞেয়ং স্বরতালপদাশ্রয়ম্ ॥

তত্ত্বী শব্দে বীণা। নানা আতোত্ত বস্তুতে বীণাদি তত্ত্বী-বাস্তবজ্ঞ, স্থবির বা বাঁশী, ঘন ও মুরজাদি অবনদ্ধ : “তত্ত্বীশব্দেন তত্ত্বীযুক্তবীণা। নানাতোত্ত চতুর্বিধমাতোত্তং ততং বীণাদি স্থবিরং বংশাদি ঘনং তালবাত্তাদি অবনদ্ধং মুরজাদি”। বীণাদি বাস্তবজ্ঞের সহযোগে স্বর, তাল ও পদযুক্ত সঙ্গীতের নাম ‘গান্ধর্ব’। গান্ধর্বের পরিষ্কৃত পরিচয় ভরত নিজেই ৩২শ অধ্যায়ে দিয়েছেন। তিনি বলেছেন : পূর্বে যে স্বর, তাল ও পদযুক্ত গান্ধর্বের কথা উল্লেখ করেছি সেখানে পদের অর্থ স্বর ও তালের বোধক বা অল্পভাবক ‘বস্তু’ ও যা-কিছু অক্ষর-সম্বিবদ্ধ তাই ‘পদ’ নামে অভিহিত। ভরত পুনরায় উল্লেখ করেছেন,

গান্ধর্বং যয়মা প্রোক্তং স্বরতালপদাশ্রয়ম্।

পদং তন্তু ভবেদ্বস্তু স্বরতালানুভাবকম্ ॥

যৎকিঞ্চিদক্ষরকৃতং তৎসর্বং পদসংজ্ঞিতম্।

নিবদ্ধঞ্চানিবদ্ধঞ্চ তৎপদং দ্বিবিধং স্মৃতম্ ॥^{৪৩}

পদ নিবদ্ধ ও অনিবদ্ধ ভেদে আবার দু’রকম। নিবদ্ধপদ তালযুক্ত ও ধ্রুবাগানে তা ব্যবহৃত হ’ত। অনিবদ্ধ পদে তাল থাকে না, কিন্তু অক্ষর, ছন্দ ও যতি থাকে। অনিবদ্ধের অপর নাম ‘আলাপ’। নিবদ্ধপদেও বিচিত্র ছন্দের সমাবেশ থাকে।^{৪৪} তবে উভয় পদের সঙ্গেই আতোত্ত বা বীণা, বেণু, ঘন ও মুরজাদি বাস্তবজ্ঞের সহযোগ থাকে। অর্থাৎ অনিবদ্ধ-পদে (আলাপে) তালের সমাবেশ না

৪৩। নাট্যশাস্ত্রে (কাণী) ৩২।২৫-২৬

৪৪। অতালঞ্চ সতালঞ্চ দ্বিপ্রকারঞ্চ তন্তুবেং।
সতালঞ্চ ধ্রুবার্থেণ নিবদ্ধং তচ্চ বৈ স্মৃতম্।
যন্তু বা করণোপেত্য সর্বতোদ্যায়রঞ্জকম্।
অতালমনিবদ্ধঞ্চ পদং তু জ্ঞেয়মেব চ ॥
নিয়তাক্ষরসম্বন্ধং ছন্দোযতিসম্বন্ধিতম্।
নিবদ্ধস্ত পদং জ্ঞেয়ং নানাহন্দসেমুদ্রবম্ ॥

থাকলেও বাতাবজ্ঞাদির সহযোগে তাকে প্রকাশ করা যায়।^{৪৫} মোটকথা ষড়্জাদি লৌকিক সাত স্বর, নিবন্ধ ও সতাল এবং অনিবন্ধ ও অতাল পদ যুক্ত হ'ল গান্ধর্বের সর্বাঙ্গিক রূপ। বীণা, বেণু, মৃদঙ্গ প্রভৃতির সহযোগ তাতে থাকেই। তবে ভরত পদের প্রসঙ্গে যে বলেছেন : “পদং তন্ত্র ভবেদ্ বস্ত”, অর্থাৎ স্বর ও তালের সহযোগী বা উদ্বোধক হ'ল ‘বস্ত’, সেই বস্তও মাত্রা ও স্বর-সম্বিত বিভিন্ন পদের প্রকাশক। শাক্তদেব সঙ্গীত-রত্নাকরের প্রবন্ধাধ্যায়ে (৪র্থ) এই বস্তকে বিপ্রকীর্ণ প্রবন্ধের অন্তর্ভুক্ত করেছেন : “ষট্‌পদী বস্তসংজ্ঞা” (৪।৩০)। সেই বস্তর পরিচয় দিতে গিয়ে তিনি বলেছেন,

ভেদা বেছান্ধিপছাদেচ্ছন্দোলঙ্ঘনি ভুরয়ঃ।

মাত্রাঃ পঞ্চদশাত্তেহুঙ্কো তৃতীয়ে পঞ্চমে তথা ॥^{৪৬}

বস্ত বা বস্তপ্রবন্ধ পাঁচটি পদযুক্ত। তার প্রথম, তৃতীয় ও পঞ্চম পাদে পণেরো মাত্রা এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ পাদে বারো মাত্রা, অর্থাৎ বস্তপ্রবন্ধ পাঁচটি পাদে সাতাশটি মাত্রার সমাবেশ থাকে। এদের প্রথমার্ধে স্বর ও পাট এবং দ্বিতীয়ার্ধে স্বর ও তেনক বা তেন থাকে। ‘স্বর’ বলতে ষড়্জাদি সাত স্বর। ‘পাট’ বলতে বাতের অক্ষর ও ‘তেনক’ বা ‘তেন’ অর্থে মঙ্গল বা কল্যাণবাচী শব্দ।^{৪৭} স্বর, তেনক বা তেন ও পাট ছাড়া ‘দোধক’ নামে ছন্দের সমাবেশ থাকে। এই বস্তপ্রবন্ধ তেন বা মঙ্গলবাচক শব্দ দিয়েই শেষ হয়। শাক্তদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে নিবন্ধগানকে প্রবন্ধ, বস্ত এবং রূপকও বলেছেন : “সংজ্ঞাত্রয়ং নিবন্ধস্ত প্রবন্ধো বস্তরূপকম্”।

সুতরাং একথা ঠিক যে স্বর, তাল ও পদযুক্ত গান্ধর্ব নিবন্ধ ও অনিবন্ধ—গান

৪৫। অপদাভ্যনিবন্ধানি তালেন রহিতানি চ।

আতোদ্যোমু নিযুক্তানি যানি তানি তু যোজয়েৎ।

—নাট্যশাস্ত্র ৩২।৩২

৪৬। সঙ্গীত-রত্নাকর ৪।২৭৪, এবং সিংহভূপালের টীকাও ঐষ্টব্য।

৪৭। প্রবন্ধে উদ্গ্রাহাদি পাঁচটি খাত্ত ও স্বর, বিরুদাদি হ'ল অঙ্গ থাকে। পণ্ডিত অহোবল সঙ্গীতপারিজাতে এর উল্লেখ ক'রে বলেছেন,

পদতালধরাঃ পাটান্তেনো বিরদনামকঃ।

ইতি গীতে ষড়্জানি কথিতানি মনোবিভিঃ।

পদানি বাচকাঃ পদান্তালান্তচ্ছপুটাদয়ঃ।

ক্সাঃ ষড়্জাদয়ন্তে স্ত্যঃ পাটো বায়োস্তবাকরম্।

তেনঃ স্ত্যাকরো শব্দো বিরদঃ গুণনামযুক্তঃ।

সঙ্গীত-রত্নাকর ৪।১-২০ ঐষ্টব্য।

ও আলাপ এই দু'রকম রূপেই খৃষ্টপূর্বাব্দের ও খৃষ্টীয় অব্দের গোড়ার দিকে ভারতীয় সমাজে প্রচলিত ছিল এবং ভারতের “নিবন্ধকানিবন্ধক তৎ পদং বিবিধং শ্রুতম্, অতালক সতালক দ্বিপ্রকারক তদ্ভবেৎ” (৩২।২৬-২৭) শ্লোকগুলি থেকেই তা প্রমাণ হয়।

গান্ধর্ব সম্বন্ধে শাক্তদেবের বিশ্লেষণও প্রাণধানযোগ্য। সঙ্গীত-রসিকের চতুর্থ প্রবন্ধাধ্যায়ের অবতারণায় গান্ধর্ব ও গানের যে মধ্যে ভেদ আছে : একটি মার্গ ও অপরটি দেশী। এ দু'টির প্রসঙ্গে তিনি গান্ধর্বের স্ফুট পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন : ‘অনাদিকাল ধরে (?) সম্প্রদায় বা গুরুশিষ্যপরাম্পরায় যে গান (সঙ্গীত) গন্ধর্বরা অমূল্যলন ও প্রচার করেছে এবং যা নিয়ত বা গ্রহ-অংশ-মূর্ছনাদিযুক্ত, যোক্ষপ্রদ ও কল্যাণকর তাকেই ‘গান্ধর্ব’ বলে। আর চক্ষুমান শিল্পীরা (বাগ্গেয়কার) গ্রহ-অংশাদি দশ-লক্ষণযুক্ত ক’রে যে দেশীয় ও জাতীয় স্বর বা রাগগুলিকে অভিজাত শ্রেণীভুক্ত ক’রে নিয়েছিলেন তাদের ‘দেশী’ সঙ্গীত বলে।^{৪৮} আসলে প্রাচীন ভারতের গান্ধর্বগানই পরবর্তীকালে পরিবর্তিত আকারে ও উপাদানে দেশীগান ব’লে পরিচিত হয়। স্মরণ্য ‘দেশী’ গ্রাম্য বা আঞ্চলিক গান (folk music) নয়, তা ঐশাস্ত্রীয় ক্লাসিক্যাল শ্রেণীভুক্ত গান বা সঙ্গীত। কল্লিনাথ গান্ধর্ব সম্বন্ধে বলেছেন : “স্বরগতরাগবিবেকযোজ্যাত্যন্তরভাবান্তঃ যদুক্তং তদগান্ধর্বমিত্যর্থঃ” তিনি “নিবন্ধমনিবন্ধক তদ্বোধা” প্রভৃতি অভিজাত দেশীগানের রূপের কথাও বলেছেন। পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে ভারত নাট্যশাস্ত্রের ৩২ অধ্যায়ে (কানী সংস্করণ) গান্ধর্বের পরিচয়ে সতাল নিবন্ধ ও অতাল অনিবন্ধ পদ তথা গানের উল্লেখ করেছেন। গান্ধর্ব নিবন্ধ ও অনিবন্ধ উভয় রূপেই বিকশিত ছিল। শাক্তদেব বলেছেন,

বন্ধং ধাতুভিরঙ্গৈশ্চ নিবন্ধমভিধীয়তে ।

আলপ্তিবন্ধহীনত্বাদনিবন্ধমিতীরিতা ॥

চারটি ধাতু (উদ্গ্রাহ, মেলাপকাদি) ও ছ’টি অঙ্গ (স্বর, বিরুদাদি) যুক্ত হ’লে নিবন্ধ এবং বন্ধহীন তথা তালাদি-বর্জিত আলপ্তির নাম অনিবন্ধ। এদের

উল্লেখ আমরা আগেই করেছি। ভরত গান্ধর্বের পরিচয় দিয়ে সুস্পষ্টভাবে বলেছেন,

গান্ধর্বং ত্রিবিধং বিজ্ঞাৎ স্বরতালপদাত্মকম্ ।

ত্রিবিধস্তাপি বক্ষ্যামি লক্ষণং চৈব কর্মভিঃ ॥

স্বর, তাল ও পদের সমবেত রূপ যে গান্ধর্ব তাদের প্রত্যেকটির পরিচয় দেওয়া প্রয়োজন। তাই ভরত প্রথমে স্বরের পরিচয় দিয়েছেন তার অপরিচ্ছেদ্য বা অপরিহার্য আঙ্গিক উপাদানগুলিকে নিয়ে। ভরতের মতে স্বর, তাল ও পদ সামান্য (universal) সংজ্ঞা, আর তার পরিপোষক বা আবাসঙ্গিক অপরিহার্য উপাদানগুলি যেন বিশেষ (individual)। তাই ‘স্বর’-শব্দটি দিয়ে তিনি ষড়্জাদি সাতস্বর, তাদের অন্তর্বর্তী সুক্ষ্মস্বর হিসাবে ঞ্চতি, গ্রাম, মূর্ছনা, স্থান, সাধারণ, আঠার জাতিরাগ, অলংকার, ধাতু, বর্ণ, গীত ও বীণা প্রভৃতির নামোল্লেখ করেছেন :

স্বরাশ্চ ঞ্চতয়ো গ্রামো মূর্ছনাঃ স্থানসংযুতাঃ ।

স্থানং সাধারণে চৈব জাতয়োহষ্টাদশৈব চ ॥

বর্ণাশ্চত্বার এব স্থারলংকারাশ্চ ধাতবঃ ।

অলংকারাশ্চ বর্ণাশ্চ গীতয়শ্চ শরীরজাঃ ॥

এর পর তাল সম্বন্ধে তিনি বলেছেন,

আবাপস্থথ নিষ্ক্রামো বিক্ষেপশ্চ প্রবেশকঃ ।

শম্যাতালঃ সন্নিপাতঃ পবিবর্তঃ সবস্তকঃ ॥

মাত্রাবিদার্যাজুলয়া যতিঃ প্রকরণং তথা ।

গীতয়োহবয়বা মার্গা পাদভাগাঃ সপাণয়ঃ ।

ইত্যেকবিংশকে জ্ঞেয়ো বিধিস্তালগতো বৃধৈঃ ॥

পদের পরিচয়ে উল্লেখ করেছেন,

ব্যঞ্জনানি স্বরা বর্ণাঃ সঙ্কয়োহথ বিভক্তয়ঃ ।

নানাখ্যাতোপসর্গাশ্চ নিপাতান্তদ্ধিতাঃ কৃতাঃ ॥

ছন্দো বৃত্তানি জাত্যাশ্চ নিত্যং পদগতাত্মকাঃ ॥

গান্ধর্বসংগ্রহো হ্যেষ বিস্তারং চ নিবোধত ॥

গান্ধর্ব বা গান্ধর্বগানের সংগ্রহ-রূপ অপরিহার্য আঙ্গিক উপাদানগুলিকে বিভাগ করলে তাহলে দেখা যায়,

- (১) স্বর— { স্বর, ঞ্চতি, গ্রাম, মূর্ছনা, স্থান, সাধারণ, আঠার জাতি
(জাতিরাগ), চার বর্ণ, অলংকার, ধাতু ও গীত ।

- (২) তাল— { আবাপ, নিজ্জাম, বিক্ষেপ, প্রবেশক বা প্রবেশ, শম্যা, তাল, সন্নিপাত, পরিবর্ত, বস্ত, মাত্রা, বিদারী, অঙ্গুলি, যতি, প্রকরণ, গীত, অবয়ব, মার্গ, পাদ, ভাগ, পাণি প্রভৃতি ।
- (৩) পদ— { ব্যঞ্জন, স্বর, বর্ণ, সন্ধি, বিভক্তি, আখ্যাত, উপসর্গ, নিপাত, তদ্ধিত, ছন্দ, বৃত্ত, জাতি, প্রভৃতি ।

‘গান্ধর্বং ত্রিবিধং বিদ্যাং স্বরতালপদাত্মকম্’—গান্ধর্বগানের যে উপাদান স্বর, তাল ও পদ, তাদের মধ্যে স্বর সামান্যভাবে ঋতি ও গ্রামাদির বোধক হ’লেও তার নিজস্ব রূপ লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরকে নিয়ে গড়ে উঠেছে। বৈদিক ক্রুষ্ঠ ও প্রথমাদি থেকে লৌকিক ষড়্জাদি নামে (অভিধানে) আলাদা হ’লেও নারদীশিক্ষার মাধ্যমে আমরা বৈদিক প্রথমের সঙ্গে লৌকিক মধ্যমের সরোচ্চারণ-সাম্য জানতে পারি। শিক্ষাকার নারদ (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী) বৈদিকের সঙ্গে লৌকিকের স্বর-সাম্যের উল্লেখ ক’রে বলেছেন,

যঃ সামগানানাং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ ।

যো দ্বিতীয়ঃ সঃ গান্ধারস্তৃতীয়স্তৃষভঃ স্মৃতঃ ॥

চতুর্থঃ ষড়্জ ইত্যাহঃ পঞ্চমো দৈবতো ভবেৎ ।

ষষ্ঠে নিষাদো বিজ্জেরঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্মৃতঃ ॥

অর্থাৎ ক্রুষ্ঠ (৭)—পঞ্চম, প্রথম (১)—মধ্যম
দ্বিতীয় (২)—গান্ধার, তৃতীয় (৩)—ঋষভ,
চতুর্থ (৪)—ষড়্জ, মল্ল (৫)—দৈবত
অতিস্বাধ (৬)—নিষাদ ।

অবশ্য আচার্য সায়ণ বৈদিকের সঙ্গে লৌকিকের স্বরস্থানের সাম্যের একটু ভিন্নভাবে পরিচয় দিয়েছেন : “লৌকিকে যে নিষাদাদয়ঃ সপ্তস্বরঃ প্রসিদ্ধা ত এব সান্নি ক্রুষ্ঠাদয়ঃ সপ্তস্বরঃ ভবন্তি তদ্ যথা, যো নিষাদঃ স ক্রুষ্ঠঃ, দৈবতঃ প্রথমঃ, পঞ্চমঃ দ্বিতীয়ঃ, মধ্যমস্তৃতীয়ঃ, গান্ধারচতুর্থঃ, ঋষভো মল্লঃ, ষাড়্জোতিস্বাধ ইতি”। অবশ্য সামগানান্তর গান্ধর্ব বা মার্গ-সঙ্গীতের আশ্রয় লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বর। ভারত নাট্যশাস্ত্রে তার পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

ষড়্জশ্চ ঋষভশ্চৈব গান্ধারো মধ্যমস্তথা ।

পঞ্চমো দৈবতশ্চৈব নিষাদঃ সপ্ত চ স্বরাঃ ॥

‘ঋতি’ শ্রবণযোগ্য সূক্ষ্ম স্বর। কম্পনের আকারে সূক্ষ্মস্বরের সংখ্যা অসংখ্য। তাই

কোহলাচার্ঘ বলেছেন : “আসামানস্ত্যামেব”। আবার কেউ বলেছেন : “তত্রৈকৈব
শ্রুতিরিত্তি”,—শ্রুতি একটি মাত্র। শ্রুতি সম্বন্ধে ভরতের শ্রুতিপর্ষায়ে পরে
বিস্তৃতভাবে আলোচনা করার চেষ্টা করব।

গ্রাম প্রাচীন ঠাটবিশেষ (scale)। শ্রুতি ও স্বরের একত্র সমাবেশের
নাম ‘গ্রাম’। মতঙ্গ বলেছেন : “সমূহবাচিনো গ্রামো স্বরশ্রুত্যাতিসংযুক্তো”।
গ্রামের মধ্যেই স্বর বিকাশ লাভ ক’রে রাগের সার্থকতা নিশ্চয় করে। ভরত
“অথ দ্বৌ গ্রামো” ব’লে ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দু’টির প্রচলন স্বীকার করেছেন ও
এ’থেকে বোঝা যায় যে গ্রাম আসলে সাতটি, ছ’টি, পাঁচটি বা তিনটি বাই হোক,
ভরতের সময়ে (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) একমাত্র ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দু’টিরই প্রচলন
ছিল। মতঙ্গ বলেছেন : “সামবেদাং স্বরা জাতাঃ স্বরেভ্যো গ্রামসম্ভবঃ”।
মোটকথা সাত স্বর গ্রামের কাঠামো বা অবয়বকে সৃষ্টি করে।

স্বরের আরোহণ-অবরোহণ থেকেই মুছনার সৃষ্টি হয়। ভরত ছ’টি গ্রামের
মুছনার পরিচয় দিয়েছেন। উত্তরমল্লারী, রজনী, উত্তরাযতা, শুদ্ধষড়্জা, মংসরীকৃত্তা,
অশ্বক্রান্তা ও অভিরুদগতা এই সাতটি ষড়্জগ্রামের মুছনা এবং সৌবীরী, হরিণাশ্বা,
কলোপনতা, শুদ্ধমধ্যা, মার্গবী, পৌরবী, জয়কা এই সাতটি মধ্যমগ্রামের মুছনা।
শিক্ষাকার নারদ একুশটি মুছনার পরিচয় দিয়েছেন। তিনি দেবতা, ঋষি ও
পিতৃগণের সঙ্গে একুশটি মুছনাকে সম্পর্কযুক্ত করেছেন। ভরত ক্রমযুক্ত স্বরকে
বলেছেন মুছনা : “ক্রমযুক্তাঃ স্বরাঃ সপ্ত মুছনাস্থিভিসংজ্ঞিতাঃ”। মতঙ্গ সাতস্বর
ও দ্বাদশস্বর এই দু’রকম ‘মুছনা’ স্বীকার করেছেন : “স চ মুছনা দ্বিবিধা
সপ্তস্বরমুছনা দ্বাদশস্বরমুছনা চেতি”। এছাড়া পূর্ণা (সাত স্বরের), ষাড়বা
(ছ’ স্বরের) ও ঔড়ুবা (পাঁচ স্বরের) ও সাধারণা (অস্তরগাঙ্কার ও কাকলি-
নিবাদযুক্ত) এই চার শ্রেণীর মুছনা তো আছেই। ভরত তাদের নামোল্লেখ
করেছেন : “ষাড়বোড়ুবিতসংজ্ঞিতাঃ পূর্ণা সাধারণকৃত্তাচেতি চতুর্বিধশ্চতুর্দশ
মুছনাঃ”।^{১২}

মল্ল, মধ্য ও তার এই তিনটি স্থান। স্থান বর্ণ বা স্বরের উচ্চারণভেদ নির্ণয়
করে। সাধারণ স্বরও জাতিভেদে দু’রকম—স্বরসাধারণ ও জাতিসাধারণ।

‘সাধারণ’ শব্দের ব্যুৎপত্তি নির্ণয় ক’রে ভরত বলেছেন : “সাধারণং নামান্তরস্বরতা । কস্মাৎ ? দ্বয়োরন্তরস্বং তৎ সাধারণম্” । মোটকথা ব্যবধান বা অন্তরের নাম ‘সাধারণ’ । নীত যায় ও গ্রীষ্ম আসে, শিশির যায় ও বসন্ত আসে ; এই দু’টি ঋতুর ব্যবধান-কালকে ‘কালসাধারণ’ বলে । ভরত কাল সাধারণের পরিচয় দিয়ে বলেছেন : “ন চ নাগতো বসন্তো ন চ নিঃশেষঃ শিশিরকালঃ । ইতি কালসাধারণঃ” । সুতরাং স্বরসাধারণ ও জ্ঞাতিসাধারণ ছাড়া ভরত কাল সাধারণেরও পরিচয় দিয়েছেন । ভরতের সময়ে স্বরসাধারণ দু’টি—কাকলি (নিষাদ) ও অন্তর (গান্ধার)—“স্বরসাধারণং কাকল্যন্তরস্বরৌ” । এদের বিকৃত স্বরও বলে । দু’টি দু’টি ঋতির অন্তর তথা প্রকর্ষণের (বৃদ্ধির) জন্ম শুদ্ধ-গান্ধার ও শুদ্ধ-নিষাদের বিকৃতিভাব সৃষ্টি হয় । দু’টি ঋতিসম্পন্ন নিষাদ যখন চারঋতিযুক্ত ষড়্জের তীরা ও কুম্ভতী এই দু’টি ঋতি গ্রহণ ক’রে চারঋতিযুক্ত হয় তখনই তা কাকলিনিষাদ নামে পরিচিত হয়, আর তারি জন্ম তার অন্তরস্বর হ’ল নিষাদ ও ষড়্জ । কল্লিনাথ সঙ্গীত-রত্নাকরের পঞ্চম সাধারণপ্রকরণে এর প্রসঙ্গে বলেছেন : “হি যস্মাৎকারণাৎকাকলী বিকৃতচতুঃঋতিকৌ নিষাদঃ ষড়্জনিষাদয়োঃ শুদ্ধয়োঃ সাধারণৌ ভবেত্তত্বভয়ঋতিসম্বন্ধিত্বেন, অতঃ কারণান্তস্থ কাকলিনৌ যৎসাধারণং তৎসাধারণং বিদুঃ” । সেরকম শুদ্ধ-গান্ধার যখন শুদ্ধ-মধ্যমের বজ্রিকা ও প্রসারিণী ঋতি দু’টি নিয়ে চারঋতিসম্পন্ন হয় তখন তাকে ‘অন্তরগান্ধার’ বলে । লিংহভূপাল তাঁর সুরধাকর-টীকায় বলেছেন : “অন্তরঃ স্বরৌ হি গান্ধারমধ্যময়োঃ সাধারণঃ, গান্ধারস্ত মধ্যমস্ত চ ঋতিষ্মগ্রহণাৎ । তস্তান্তরস্ত গান্ধারমধ্যময়োঃসাধারণস্বং তৎসাধারণামিত্যর্থঃ” । ভরত নাট্যশাস্ত্রে একথাই একটু সংক্ষেপে বলেছেন : “তত্র দ্বিশ্চিতিপ্রকর্ষণান্নিষাদাদয়ঃ । কাকলীসংজ্ঞা নিষাদৌ, ন ষড়্জঃ । দ্বাভ্যামন্তরস্বরত্বাৎ সাধারণস্বং প্রতিপত্ততে । এবং গান্ধারৌহপ্যন্তরস্বরসংজ্ঞা, গান্ধারৌ ন মধ্যমঃ । তয়োরন্তরস্বরত্বাৎ” । ‘কাকলি’-সংজ্ঞা কেন হ’ল তার উত্তরে ভরত বলেছেন : “কলত্বাৎ কাকলী, কৃষ্টত্বাৎ, অতিসৌন্দর্যত্বাৎ, অথবা কাক্ষিত্বাৎ উভয়সম্বন্ধত্বাৎ কাকলীসংজ্ঞা” । অথবা ছ’টি রসের মধ্যে লবণকে যেমন ক্ষার বলা হয় তেমনি স্বরের মধ্যে নিষাদকে ‘কাকলি’ নাম দেওয়া হয় ।

এক গ্রামের জাতির মধ্যে অল্প গ্রামের জাতির বর্ণগায় (একবর্ণ) হ’লে গানের যে সাধারণভাব দেখা যায় তাকে ‘জ্ঞাতিসাধারণ’ বলে । কল্লিনাথও একথাই বলেছেন : “জাত্যোৰ্ভা জাতিষু বা বর্ণগায়োন গানস্ত যৎসাধারণং তদেব ।

তথোক্তম্”। ভরত উল্লেখ করেছেন : “জ্ঞাতিসাধারণমেকগ্রামাংশানাং জ্ঞাতিনাং জাত্যোৰ্বা অগ্নিনি ভাগে প্রত্যঙ্গদর্শনং স্বরাণামবগমাং”। ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দু’টি অহুসারে স্বরসাধারণ ‘ষড়্জসাধারণ’ ও ‘মধ্যমসাধারণ’ নামে পরিচিত। স্বর-বিশেষের নামকেই এখানে ‘সাধারণ’ বলে।

খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর গোড়ার দিকে শার্ঙ্গদেব চারটি স্বরসাধারণের কথা উল্লেখ করেছেন। ভরতের সময়ে বিকৃত স্বর হিসাবে আমরা পাই অন্তরগাঙ্কার ও কাকলি-নিষাদ (গাঙ্কার ও নিষাদের বিকৃতভাব), কিন্তু শার্ঙ্গদেবের সময়ে ষড়্জ এবং মধ্যমেরও বিকৃতভাব দেখা যায় : “কাকল্যন্তরষড়্জৈশ্চ মধ্যমেন বিশেষণাং”। কল্লিনাথ বলেছেন : “কাকলিসাধারণমন্তরসাধারণং ষড়্জ-সাধারণং মধ্যমসাধারণামিত্যেবমিত্যর্থঃ”। শুধু তাই নয়, শার্ঙ্গদেব ষড়্জ ও পঞ্চমেরও বিকৃতভাব স্বীকার করেছেন : “ত এব বিকৃতাবস্থা দ্বাদশ প্রতী-পাদিতাঃ”।^{৫০} অর্থাৎ শুদ্ধ সাত স্বর বিকৃত হ’য়ে বারোটি স্বরে পরিণত হয়। সিংহভূপাল স্বরগুলির বিকৃতভাবকে কল্পিত বলেছেন,^{৫১} কেননা স্থানচ্যুতি বা ঋতিভেদের জন্যই বিকৃতি দেখা যায়, নচেৎ স্বস্থানে ও নিজের নিজের ঋতিসংখ্যা নিয়ে সাতটি স্বরই অবিকৃত। সিংহভূপাল এর একটি উদাহরণ দিয়ে বলেছেন যেমন একই দেবদত্ত তিনতলা প্রাসাদের ভিন্ন ভিন্ন তলায় থাকায় জগ্ন স্থানভেদে ভিন্ন ভিন্ন ব’লে মনে হয় তেমনি স্বরগুলির স্থান (ঋতিস্থান) ভিন্ন হওয়ার জন্য ভিন্ন ব’লে প্রতীয়মান হয়, কিন্তু আসলে তারা একই স্বর।^{৫২} সাত স্বরের বিকৃতভাব সম্বন্ধে শার্ঙ্গদেব বলেছেন,

চ্যুতোহ্চ্যুতো বিধা ষড়্জো দ্বিশ্রুতিবিকৃতো ভবেৎ।

সাধারণে কাকলীশ্বে নিষাদস্ত চ দৃশ্যতে ॥

সাধারণে ঋতিং ষাড়্জীম্বভঃ সংশ্রুতিো যদা।

চতুঃশ্রুতিত্ৰয়ায়াতি তদৈকো বিকৃতো ভবেৎ ॥

সাধারণে ত্রিশ্রুতিঃ শ্রাদান্তরশ্বে চতুঃশ্রুতিঃ।

গাঙ্কার ইতি তদ্বৈদৌ দ্বৌ নিঃশঙ্কেন কীর্তিতৌ ॥

৫০। সঙ্গীত-রত্নাকর ১।গ।৩৯

৫১। ‘তে শুদ্ধাঃ সপ্ত স্বরা এব বিকৃতাবস্থা বিকারঃ প্রাপ্তা দ্বাদশসংখ্যকা ভবন্তি’।—সিংহভূপাল

৫২। ‘ততশ্চ তাস্মিকো ভেদো নাস্তি, কিং তু স্থানকল্পিতো ভেদঃ।’ যথৈক এব দেবদত্তস্ত্রি-ভূমিকে প্রাসাদে ত্রয়মভূমিকায়ঃ দ্বিতীয় ভূমিকায়ঃ চ তিষ্ঠন্ত ইব ভাসতে তথা স্বরা অপি স্থানবিশেষেণেত্যর্থঃ

মধ্যমঃ ষড়্জবদ্ ধেধাহস্তরসাদারণাশ্রয়াং ।
 পঞ্চমো মধ্যমগ্রামে ত্রিশ্রুতিঃ কৈশিকে পুনঃ ॥
 মধ্যমস্ত্র শ্রুতিং প্রাপ্য চতুঃশ্রুতিরিতি বিধা ।
 ধৈবতো মধ্যমগ্রামে বিকৃতঃ স্রাচ্চতুঃশ্রুতিঃ ॥
 কৈশিকে কাকলীষে চ নিষাদস্ত্রিচতুঃশ্রুতিঃ ।
 প্রাপ্নোতি বিকৃতৌ ভেদৌ দ্বাবিতি দ্বাদশ স্মৃতাঃ ॥৫৩

চ্যুত-ষড়্জ ষড়্জসাধারণ নামে পরিচিত, কেননা নিষাদ ষড়্জের চারশ্রুতির দু'টি শ্রুতি গ্রহণ ক'রে চার শ্রুতিসম্পন্ন হয় ও ষড়্জ তখন হয় দুই শ্রুতিসম্পন্ন । অর্থাৎ কাকলিনিষাদ তখন ষড়্জের দ্বিতীয় শ্রুতিতে অবস্থান করে । ঋষভ তিন শ্রুতিযুক্ত, কিন্তু যখন সে ষড়্জের চতুর্থ শ্রুতি গ্রহণ ক'রে চার শ্রুতিসম্পন্ন হয় তখন তা বিকৃত হয় । গান্ধার দু'টি শ্রুতিযুক্ত, যখন সে চারশ্রুতিযুক্ত মধ্যম থেকে দু'টি শ্রুতিকে নিয়ে চার শ্রুতিসম্পন্ন হয় তখন তা 'অস্তরগান্ধার'-রূপে পরিচিত হয় । তেমনি অস্তরগান্ধারের জন্ম মধ্যম বিকৃত হ'য়ে 'মধ্যমসাধারণ' নামে পরিচিত হয় । মধ্যমগ্রামে তিনটি শ্রুতিযুক্ত হ'লে পঞ্চম বিকৃত হয় । ধৈবত তিন শ্রুতিযুক্ত, কিন্তু পঞ্চমের অস্তিম তথা চতুর্থ শ্রুতি গ্রহণ ক'রে যখনই চার শ্রুতিযুক্ত হয় তখন তা বিকৃত হয় । নিষাদ দুই শ্রুতিযুক্ত, কিন্তু ষড়্জের দু'টি শ্রুতি নিয়ে যখন চার শ্রুতিসম্পন্ন হয় তখন সে বিকৃত হয় ও তার নাম তখন হয় কাকলিনিষাদ । স্মৃতরাং রত্নাকরে শুদ্ধ ৭+বিকৃত ১২ = মোট উনিশটি স্বর । ১৬ শো শতাব্দীর গুণী পণ্ডিত রামামত্য (১৫৫০ খৃঃ) বারোটি বিকৃত স্বরের জয়গায় মোট সাতটি বিকৃত স্বর স্বীকার করেছেন, স্মৃতরাং তাঁর মতে স্বরসংখ্যা শুদ্ধ ৭+বিকৃত ৭=১৪টি : "বিকৃতাস্চাপি সপ্তৈবেত্যেবং সর্বে চতুর্দশ" (২।৩৩), বা "চতুর্দশ স্বরা হেতে রাগে রূপে ভবন্ত্যমী" (২।৬৫) । ১৭শ শতাব্দীর সঙ্গীতগুণী পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০৯ খৃঃ) বলেছেন

দ্বাদশবিকৃতানপূর্বে বদন্তি তত্র তু পৃথগ্-পৃথক্ ধ্বনিতঃ ।

সপ্তৈব স্মৃতিভিন্না ন পঞ্চ যদি মে সমধ্বনয়ঃ ॥৫৪

"প্রাচীনমতে চ্যুতঃ ষড়্জ একঃ, ত্রিশ্রুতির্গান্ধারো দ্বিতীয়ঃ, চতুঃশ্রুতির্গান্ধারতৃতীয়ঃ, চ্যুতো মধ্যমচতুর্থঃ, ত্রিশ্রুতিঃ পঞ্চমঃ পঞ্চমঃ, ত্রিশ্রুতির্নিষাদঃ ষষ্ঠঃ, চতুঃশ্রুতিঃ নিষাদঃ সপ্তমশ্চেতি । অগ্নিন্নিতে হেতু এব মৃদুসাদারণাস্তরমৃদুমৃদুপকৈশিক-

৫৩ । সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৩।৪০-৪৫

৫৪ । রাগবিবোধ ১।২৫

কলীনামানো ভবন্তি”। অর্থাৎ প্রাচীন মতে চ্যুত-ষড়্জ+তিনশ্রুতির গাঙ্কার+চারশ্রুতির গাঙ্কার+চ্যুত-মধ্যম+তিনশ্রুতির পঞ্চম+তিনশ্রুতির নিষাদ+চারশ্রুতির নিষাদ=৭টি বিকৃত স্বর। এখানে প্রাচীন মত বলতে ১৬শ শতাব্দীর পণ্ডিত রামামত্য প্রভৃতি সমর্থিত সাতটি বিকৃত স্বর। পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃঃ) ‘অস্মিন্নতে’ ব’লে বিকৃত সাতস্বরের পরিচয় দিয়েছেন মৃদু-স+সাধারণ-গ+অন্তর-গ+মৃদু-ব+মৃদু-প+কৈশিক-নি+কাকলি-নি। বেঙ্কটমুখী (১৬২০ খৃঃ) পাঁচটি বিকৃত স্বর স্বীকার করেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন।

বিকৃতাস্ত্ব স্বরা পঞ্চোত্মাভিরবধার্থতে।

* * * *

সর্বমেতৎ সমালোচ্য লক্ষ্যমার্গানুসারতঃ ॥

স্বরাঃ পঠৈব বিকৃতা ইতি সিদ্ধান্তিতং যয়া।

দেখা যায় ১৬শ-১৭শ শতাব্দীতে পাঁচটি বিকৃত স্বর সঙ্গীত সমাজে প্রচলিত হয়েছিল।

স্বরগোষ্ঠির ভেতর ভরত ‘জাতয়োঃষ্টাদশৈব চ’—আঠারটি জাতি বা জাতি-রাগকে গ্রহণ করেছেন। শুদ্ধ-সপ্তজাতির উল্লেখ রামায়ণাদি মহাকাব্যে পেয়েছি। ভরত নাট্যশাস্ত্রে শুদ্ধ ৭+বিকৃত ১১=মোট ১৮টি জাতিরাগের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি ২৮শ অধ্যায়ে (কাশী সংস্করণ) ৩৭ থেকে ৪১ শ্লোকে শুদ্ধ ও বিকৃতগুলির নামোল্লেখ ও পরিচয় দিয়েছেন। পরবর্তীকালে শাঙিল্য, কোহল, মতঙ্গ, শাঙ্কদেব প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্রীরা ভরতের জাতিরাগ সম্বন্ধে বিবরণ ও বিশ্লেষণ অতুসরণ করেছেন। ভরত উল্লেখ করেছেন মধ্যমা, পঞ্চমী ও ষড়্জমধ্যমা এ’তিনটি জাতি বা জাতিরাগ স্বরসাধারণের অন্তর্গত। এ’তিনটি জাতিরাগের অঙ্গ ও অংশ ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম। এরপর ষাড়্জী, আর্ষভী, ধৈবতী, নৈষাদী, ষড়্জোদীচ্যবতী, ষড়্জকৈশিকী ও ষড়্জমধ্যমা। এই জাতিরাগগুলি ষড়্জগ্রামকে আশ্রয় ‘ক’রে উৎপন্ন ও আধারগ্রাম ষড়্জ্জৈ লীলায়িত ও পরিপুষ্ট। গাঙ্কারী ও রক্তগাঙ্কারী, গাঙ্কারোদীচ্যবা, মধ্যমোদীচ্যবা, মধ্যমা, পঞ্চমী, গাঙ্কারপঞ্চমী, আন্ধ্রী, নন্দযন্তী, কর্মারবী বা কার্মারবী ও কৈশিকী এই এগারটি মধ্যমগ্রামে লীলায়িত।^{৫৫} সাতটি

৫৫।

স্বরসাধারণগতান্ত্রো জ্ঞেয়াস্ত জাতয়ঃ।

মধ্যমা পঞ্চমী চৈব ষড়্জমধ্যমা তথৈব চ ॥

* * * *

ষড়্জর্ষভী ধৈবতী চ নৈষাদী চ তথা পরা।

ষড়্জোদীচ্যবতী ষড়্জকৈশিকী ষড়্জমধ্যমা।

স্বরের নামাহুসারে শুদ্ধ জাতিরাগগুলি ও বিকৃত জাতিরাগ উভয় গ্রামেই বিকশিত।^{৫৩} ভরত ষড়্জ ও মধ্যম এই দু'টি গ্রাম স্বীকার করেছেন। “অথ যৌ গ্রামৌ ষড়্জো মধ্যমশ্চেতি”। তখন (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) গান্ধারগ্রামের সম্পূর্ণভাবে লোপ পেয়েছে। শুদ্ধ-জাতিরাগগুলিতে সাত স্বরই থাকে, তাছাড়া গ্রহ, অংশ, ত্রাস স্বরগুলির ব্যবহার তো থাকেই। শুদ্ধ ও বিকৃত জাতিগুলির বিকাশ কিন্তু একই নিয়মে হয় না।

ভরত বলেছেন পরস্পরের সংযোগে অর্থাৎ একটি জাতিরাগ আর একটি বা কয়েকটি জাতিরাগের সঙ্গে মিশ্রিত হ'য়ে বিকৃত জাতির সৃষ্টি করে। এ'ধরণের বিকৃত জাতি এগারটি : “তত্রৈকাদশ জাতয়োহধিকৃতাঃ পরস্পরং সংযোগাদেকা-দশ নির্বর্তয়ন্তি”। যেমন,

(১) শুদ্ধ জাতির মধ্যে অত্র কোন বা পারস্পরিক রাগের সংমিশ্রণ নাই। ষড়্জাদি সাতস্বরের নামাহুসারে তাদের নামকরণ করা হয়েছে।

- | | |
|---------------------|-----------------------------------|
| (২) (ক) ষড়্জমধ্যমা | ... ষাড়্জী+মধ্যমা |
| (খ) ষড়্জোদীচাবা বা | |
| ষড়্জোদীচাবতী | ... ষাড়্জী+গান্ধারী+ধৈবতী |
| (গ) ষড়্জকৈশিকী | ... ষাড়্জী+গান্ধারী |
| (ঘ) গান্ধারোদীচাবা | ... ষাড়্জী+গান্ধারী+ধৈবতী+মধ্যমা |
| (ঙ) মধ্যমোদীচাবা | ... গান্ধারী+পঞ্চমী+ধৈবতী+মধ্যমা |
| (চ) রক্তগান্ধারী | ... গান্ধারী+পঞ্চমী+নৈষাদী+মধ্যমা |
| (ছ) আশ্রী | ... গান্ধারী+ষাড়্জী |

ষড়্জগ্রামাশ্রয়া হেতা বিজ্ঞেয়াঃ সপ্তজাতরঃ।

অত উৎসর্গং প্রবক্ষ্যামি মধ্যমগ্রামসংশ্রয়াঃ ॥

গান্ধারী রক্তগান্ধারী গান্ধারোদীচাবা তথা।

মধ্যমোদীচাবা চৈব মধ্যমা পঞ্চমী তথা।

গান্ধারপঞ্চমী চান্দ্রী নন্দয়ন্তী তথাপরা।

কর্মারবী কৈশিকী চ জ্ঞেয়াশ্চৈকাদশাপরা ॥

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৮৩৬-৪১

৫৬। ‘এতানামষ্টাদশানাং সপ্ত বরনামধেয়াঃ সপ্ত স্বরাঃ। জাতরোর্থিবিধা শুদ্ধা বিকৃতাশ্চ। তত্র শুদ্ধা ষড়্জগ্রামে ষাড়্জী অর্ধতী সধৈবতী নিষাদবতী। গান্ধারী মধ্যমা পঞ্চমী মধ্যমগ্রামে। শুদ্ধা অনুনস্বরাঃ স্বরাংশগ্রহণাসাঃ’। —নাট্যশাস্ত্র ২৮৪২

(জ) নন্দয়ন্তী	... গান্ধারী + পঞ্চমী + আর্ষভী
(ঝ) গান্ধারপঞ্চমী	... গান্ধারী + পঞ্চমী
(ঞ) কর্মারবী (কর্মারবী)	... নৈষাদী + আর্ষভী + পঞ্চমী
(ট) কৈশিকী	... ধৈবতী + আর্ষভী। ^{৫৭}

এই জাতি রাগশ্রেণীভুক্ত কিনা এ'নিষে অনেকের মধ্যে মতভেদ আছে। এ'সম্বন্ধে বিশদভাবে আমরা পরে আলোচনা করব। তবে জাতি যে ভারতীয় আদিম রাগ এ'বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

স্বর-তাল-পদের পর্যায়ে আঠারটি জাতিরাগের পরই ভরত উল্লেখ করেছেন : “বর্ণাশ্চস্বার এব স্মারলংকারাশ্চ ধাতবঃ” (২৮।১৪)। সঙ্গীতে বর্ণকে ‘গানক্রিয়া’ বলে : “গানক্রিয়োচ্যতে বর্ণঃ” (সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৬।১)। কল্লিনাথ বর্ণ সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : “গানক্রিয়ায়া বর্ণত্বং স্বরপদাদেবর্ণনাদিস্তারকরণাং” ; অর্থাৎ স্বরের পদকে বা স্বরকে বিস্তার করার নাম ‘বর্ণ’। উদাহরণ যেমন : “তত্রাদৌ ‘সাসাসা রীরীরী’ ইত্যেবমাদিপ্রয়োগঃ। দ্বিতীয়ে ‘সারীগামা’ ইত্যেবমাদিরূপঃ।” সিংহভূপাল স্বরোচ্চারণ বা স্বরোচ্চারণ-পদ্ধতিকে ‘বর্ণ’ বলেছেন : “* * গানক্রিয়া গানকারণম্, উচ্চারণমিতি যাবৎ। সা বর্ণশব্দেনোচ্যতে”। মতঙ্গ বৃহদ্বংশীতে বর্ণকে ‘গান’ বলেছেন : “বর্ণশব্দেন গানমভিধীয়তে”।

আচার্য অভিনবগুপ্ত ‘অভিনবভারতী’-টীকায় উল্লেখ করেছেন : বর্ণালঙ্কার প্রসঙ্গে রাজা নাগদেব তাঁর ভরতভাষ্য বা সরস্বতীহৃদয়ালঙ্কারে বর্ণকে গীতি বলেছেন : “উক্তং নাগদেবেন স্বভরতভাষ্যে—‘অত্র বর্ণশব্দেন গীতিরভিধীয়তে। নাক্ষরবিশেষঃ, নাপি ষড়্জাদিস্বরাস্তানামপ্যবিশেষণে বাবরোহাদিধর্মানাং প্রত্যেব স্থপলভ্যতে। অতো বর্ণ এব গীতিরিত্যবস্থিতম্’। অবশ্য মাগধী প্রভৃতি দেশজাত গীতি সম্বন্ধেই নাগদেব একথা বলেছেন, তাই উদাহরণ দিয়েছেন : “সোহপি ‘চতুর্বিধো মাগধ্যাদি’। নাগদেব অনেকটা মতঙ্গকেই অনুসরণ করেছেন।

ভরত নাট্যশাস্ত্রে ‘বর্ণালঙ্কারলক্ষণম্’ (২৯শ অধ্যায়) পর্যায়ে চারটি বর্ণের নামোল্লেখ করেছেন, কিন্তু বর্ণের কোন আভিধানিক অর্থের পরিচয় দেন নি। তিনি বলেছেন : “আরোহী চাবরোহী চ স্থায়িসংসারিণৌ তথা” (২৯।১৯)।

আরোহী, অবরোহী, স্থায়ী ও সঞ্চারী বর্ণ-চারটির পরিচয় দিয়ে তিনি আরো উল্লেখ করেছেন,

আরোহস্তি স্বরা যত্র আরোহীতি স ভণ্যতে ॥

যত্র চৈবাবরোহস্তি সোহবরোহীতি সংজ্ঞিতঃ ।

স্থিরস্বরাঃ সমা যত্র স্থায়ীবর্ণঃ স সংজ্ঞিতঃ ॥

সঞ্চরস্তি স্বয়ং যত্র স সঞ্চারীতি সংজ্ঞিতঃ ।^{৫৮}

ভরতোত্তর সকল গ্রন্থকার (মতঙ্গ, কোহল, পার্শ্বদেব শার্ঙ্গদেব প্রভৃতি), ভাণ্ড ও টীকাকার সকলে ভরতকে অহুসরণ ক'রে তাঁর মতকেই বিশ্লেষণ করেছেন । অবশ্য সেই বিশ্লেষণ করার পিছনে তাঁদের নিজেদের মত-স্বাতন্ত্র্য ও প্রতিভারও পরিচয় আছে । শার্ঙ্গদেব বলেছেন : “স চতুর্ধা নিরূপিতঃ” । সিংহভূপালও টীকায় চারটি বর্ণের পরিচয় দিয়েছেন । তিনি বলেছেন একটি স্বর থেকে থেকে উচ্চারিত হ'লে তাকে ‘স্থায়ীবর্ণ’ বলে, যেমন সাসাসাসা, কিংবা মামামামা । যখন স্বরের উর্ধগতি (আরোহণ) হয় তখন তাকে আরোহীবর্ণ ও নিম্নগতি (অবরোহণ) হ'লে অবরোহীবর্ণ বলে । আরোহীবর্ণ—সরিগমপধনি এবং অবরোহীবর্ণ—নিধপমগরিস । মিশ্রবর্ণকে সঞ্চারী বলে ; অর্থাৎ স্থায়ী, আরোহী ও অবরোহী বর্ণ-তিনটির সংমিশ্রণে সঞ্চারীবর্ণের সৃষ্টি হয় ।^{৫৯} যেমন কল্লিনাথ বলেছেন সারী সারীগা সনিধা সারীগা প্রভৃতি । মতঙ্গ বৃহদ্বৈশীতে মালবকৌশিকের সঞ্চারীবর্ণের নিদর্শন দিয়েছেন—“সা সা স নি ম ম নি ম প নি রি রি পা পনীপানিধ” । মতঙ্গের সময়ের অর্থাৎ খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীর আগেই ভারতীয় সমাজে অভিজাত বা মার্গপ্রকৃতিসম্পন্ন দেশীরাগ হিসাবে মালবকৈশিক-রাগের বিকাশ হয়েছে ও তখন মালবকৈশিক ছিল সম্পূর্ণ ষাড়বজাতির রাগ । মতঙ্গ বলেছেন : “দ্বর্বলো ধৈবতেন শ্রাদ্ * * * । পঞ্চমং কেচিদিচ্ছন্তি * * * গান্ধারং চ তথা চাত্রে” । মালবকৈশিকের পূর্ণ-পরিচয় দিতে গিয়ে তিনি উল্লেখ করেছেন : “মালবকৈশিকে মধ্যমগ্রা মসম্বন্ধঃ, কৈশিকীজাতেজাতত্বাৎ । ষড়্জো গ্রহোহংশো গ্রাসশ্চ । ধৈবত শ্রাদ্ভান্নম্ । প্রয়োগো নিষাদোহত্র কাকলিঃ । পূর্ণস্বরশ্চায়ম্ । বিপ্রলম্বে শৃঙ্গারে চাস্ত্র বিনিয়োগঃ । বীরাদিকো রসঃ । ষড়্জাদিমূর্ছনা । আরোহী বর্ণঃ ।

৫৮ । নাট্যশাস্ত্র (কালী সংস্করণ) ২০।২০-২১ ;

কাব্যমালা-সংস্করণে এর পার্শ্বভেদ আছে ।

৫৯ । ‘বৈদ্যকশ্রেয় স্বরস্ত হিহা হিহা বিলম্বা বিলম্বা প্রয়োগ উচ্চারণঃ স স্থায়ীবর্ণো বিজ্ঞেয়ঃ ।

* * যত্র স্বরণমারোহঃ স আরোহী-বর্ণঃ, যত্রাবরোহঃ সোহবরোহী-বর্ণ ইতি । এভেদাৎ ত্রয়াণাং সংমিশ্রণাৎপল্লবলক্ষণসংচরণাং সঞ্চারী-বর্ণ উক্তঃ ।—সিংহভূপাল

অলংকারঃ প্রসন্নমধ্যমঃ । দক্ষিণে কলা বার্তিকে কলা চিত্রে কলা । স্বরপদগীতে চচ্চংপুঁটা দি তালঃ” । দেশীরাগে বর্গ, অলংকার, কলা, তাল, মূর্ছনা, রস, ভাব প্রভৃতির প্রয়োগপদ্ধতি গান্ধর্ব জাতিরাগ ও গ্রামরাগ থেকে নেওয়া হয়েছিল । ভরত জাতিরাগের পরিচয়ে এ’সকলগুলির বিশ্লেষণ তাঁর নাট্যশাস্ত্রে করেছেন । বর্ণের সম্বন্ধে ভরত আবার বলেছেন শরীর অর্ধে কণ্ঠ থেকে যে গানোপযোগী স্বর সৃষ্টি হয় তা থেকেই বর্ণের উৎপত্তি । মন্দ্র, মধ্য ও তার এই তিন স্থানে এর লীলায়িত গতি । গানেই বর্ণের প্রয়োগ ও বিস্তার হয় ।^{৩০}

অলংকার সম্বন্ধে ভরত বলেছেন : “বর্ণশব্দ্যর এবৈতে অলংকারান্তদাশ্রয়াঃ” (২২।২০) । অলংকার বর্ণের আশ্রয়, আর বর্ণকে আশ্রয় ক’রেই অলংকারের বিকাশ । মতঙ্গ বলেছেন : “অমী বর্ণান্ত বিজ্ঞেয়াদলঙ্কারাদিসিদ্ধয়ে”, অর্থাৎ অলংকারের সিদ্ধির বা সৃষ্টির কারণই বর্ণ । মতঙ্গ অলংকার-শব্দে ‘মণ্ডল’ বলেছেন : অলঙ্কার-শব্দেন মণ্ডলমুচ্যতে ।^{৩১} যথা কটককেয়ুরাদিনালঙ্কারেণ নারী পুরুষ বা মণ্ডিতঃ শোভামাবহেৎ, তথা এতৈরলঙ্কারৈঃ প্রসন্নাদিভিরলঙ্কৃত্য বর্ণাশ্রয়া গীতিগীতশ্রোতৃগাং সুখাবহা ভবতীতি” । বর্ণের আশ্রয় সাঙ্গীতিক অলংকার গান, গায়ক ও শ্রোতার সৌন্দর্য বৃদ্ধি ও তাদের আনন্দ দান করে । শঙ্করদেব বলেছেন বিশিষ্ট বর্ণসমূহের নাম ‘অলংকার’ : “বিশিষ্টং বর্ণসন্দর্ভমলংকারং প্রচক্ষতে” (১।৬৩) । ভরত অলংকারগুলির পরিচয় দিয়েছেন,

প্রসন্নাদিঃ প্রসন্নান্তঃ প্রসন্নাত্তম এব চ ।

প্রসন্নমধ্যম্ তথা সমোহতস্থির এব চ ॥

স্মারিত্বাতি প্রবৃন্তিচ কম্পিতঃ কুহরন্তথা ।

রেচিতব্যস্তথা চৈব প্রেঙেখালিতক এব চ ॥

তিনি স্থায়ী, আরোহী, অবরোহী ও সঞ্চারী-ভেদে প্রসিদ্ধ ত্রিষটি (৬৩টি) অলংকারের নাম ও পরিচয় নাট্যশাস্ত্রের ২২। ২৫ থেকে ৭৫ শ্লোক পর্যন্ত দিয়েছেন । পরিশেষে তিনি উল্লেখ করেছেন,

এভিরলঙ্কর্তব্য গীতিবর্ণাবিরোধেন ॥

৬০ ।

শরীরবরসমুতা ত্রিহানগুণগোচরা ।

* * * *

পদলক্ষণসংযুক্তং যদা বর্ণো তু কৰ্ধতি ।

তদা বর্ণস্ত নিপত্তিবিজ্ঞেয়া স্বরসম্ভবা ।

এতে বর্ণান্ত বিজ্ঞেয়াশ্চত্বারো গানযোগ্যন্তঃ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাণী) ২২।২২-২৪

৬১ । সিংহভূপাল টীকার ‘মণ্ডলমুচ্যতে’ —মণ্ডলের বর্ণনা করেছেন ।

স্থানে চালঙ্কারং কুর্ধান্নহয়ুরসি কাঙ্ক্ষিকাং বধ্যোং ।

অতিবহবোহলঙ্কারা বর্ণবিহীনাস্তু বোক্তব্য্যাঃ ॥

* * *

অলঙ্কারাস্তয়স্বিংশদেবমেতে ময়োদিতাঃ ।^{৬২}

তিনি আরো বলেছেন চন্দ্র না থাকলে রাত্রি বা অলংকারবিহীন নারী যেমন সৌন্দর্যহীন হয় তেমনি গানে অলংকার না থাকলে গান অহৃদয়ের ব'লে প্রতীত হয় । ভরত অলংকারগুলির নামোল্লেখ করেছেন : প্রসন্নাদি, প্রসন্নাস্ত, প্রসন্নাত্ত, প্রসন্নমধ্য, সম, বিন্দু, নিবৃত্তি, প্রবৃত্তি, কম্পিত, কুহর, রোচিভব্য (রোচিত ?), প্রেঙ্খোলিতক (প্রেঙ্খোলিত ?) মন্দ্রতারপ্রসন্ন, তারমন্দ্রপ্রসন্ন, প্রসার, প্রসাদ, উদাহিত, বেণু, অবলোকিত, নিষ্কৃজিতক (নিষ্কৃজিত ?), উদঘীত, হলাদমান, রঞ্জিত, আবর্তক (আবর্তিত ?), পরিবর্তক (পরাবৃত্ত ?), উদঘাটিত, ক্ষিপ্ত, সংপ্রদান, হসিত, হংকার, সন্ধিপ্রচ্ছাদন, বিধূন, গাত্রবর্ণ (ত্রিবর্ণ ?), উদাহিত, উহিত প্রভৃতি । কাশী-সংস্করণের পাঠ ও বিবরণ কাব্যমালা-সংস্করণ^{৬৩} থেকে বেশ পৃথক । মতঙ্গ বৃহদেদীতে অলংকারগুলির যে নামোল্লেখ করেছেন তাতে পাঠবিকৃতি আছে । সঙ্গীত-রত্নাকরে শাঙ্গদেবের অলংকার-পরিচিতি বরং সূষ্ট ও পরিমার্জিত । প্রসন্নাদি অলংকারের পরিচয় দিয়ে ভরত নাট্যশাস্ত্রে উল্লেখ করেছেন,

ক্রমশো দীপ্যতে যন্ত প্রসন্নাদিঃ স কথ্যতে ॥

ব্যস্তোচ্চারিত এবৈষ প্রসন্নাস্তোহভিধীয়তে ।

আত্মস্তুয়োঃ প্রশমনাং প্রসন্নাত্ত ইচ্ছতে ॥

প্রসন্নমধ্যো মধ্যে তু প্রসন্নস্বাদুদাহতঃ ।

সর্বগাম্যাং সমো জ্ঞেয়ঃ স্থিরস্বৈকস্বরোহপি যঃ ॥

বিন্দুরেককলাস্তারঃ স্পৃষ্টাতু পুনরাগতঃ ।

আম্রিবৃন্তঃ প্রবৃত্তশ্চ মন্দং গত্বা সমাগতঃ ॥

আক্রীড়িতলয়ো যশ্চ স বেণুঃ পরিকীর্তিতঃ ।

কঠে নিরুদ্ধপবনঃ কুহরো নাম জায়তে ॥—প্রভৃতি^{৬৪}

৬২ । মতঙ্গের বৃহদেদীতে অলঙ্কার-বর্ণনা (ত্রিভাঙ্গম সংস্করণে পাঠভেদ আছে) পৃ ৩৫-৪২

৬৩ । কাব্যমালা-সংস্করণ ২৯।২০-৪৭

৬৪ । সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৬।৩-১৬৮

শাক্তদেব প্রসন্নাদি অলঙ্কারের যে পরিচয় দিয়েছেন তা সংজ্ঞায় বা রূপ-বর্ণনায় পৃথক হ'লেও বক্তব্য এক ও অভিন্ন। তিনি বলেছেন প্রসন্নাদি অলঙ্কারের স্বর প্রথমে দু'টি মন্ত্র (খাদ) ও তৃতীয়টি তার (চড়া): “মন্ত্রদ্বয়াংপরে তারে প্রসন্নাদিরূপদীর্ঘিতঃ। স স সা (—স স স)।”^{৬৫} অর্থাৎ মন্ত্রস্বর দু'বার উচ্চারণ ক'রে তারপর তারস্বর একবার উচ্চারণ করলে প্রসন্নাদি অলঙ্কার হয়। এর বিপরীত হ'ল প্রসন্নাস্ত: “তদ্বৈলোম্যে প্রসন্নাস্তঃ”। অর্থাৎ এতে প্রথমে তার-স্বর একবার ও পরে দু'বার মন্ত্রস্বর উচ্চারিত হয়—স স স (স স স)। প্রসন্নাত্তন্ত [প্রসন্ন আদি (১ম)+অস্ত (২য়)] অলঙ্কারে প্রথমে মন্ত্রস্বর, মধ্যে তার-স্বর ও শেষে মন্ত্রস্বর উচ্চারিত হয়—স স স (স স স) ও প্রসন্নমধ্য-অলঙ্কারে তার বিপরীত, অর্থাৎ প্রথমে তার-স্বর, মধ্যে মন্ত্রস্বর ও শেষে আবার তার-স্বর—স স স (স স স)। দ্বিষষ্টি ৬৩টি অলঙ্কার ছাড়া শাক্তদেব বলেছেন অনেকে আবার তারমন্ত্রপ্রসন্ন, মন্ত্রতারপ্রসন্ন, আবর্তক, সংপ্রদান, বিধৃত, উপলোল ও উল্লাসিত—এই সাতটি মাত্র অলঙ্কার স্বীকার করেন: “অন্তেহপি সপ্তাংকারা গীতজৈরুপদশিতাঃ” (১৬৮৫৪)।^{৬৬} শাক্তদেব ও টীকাকার কল্লিনাথ এবং সিংহভূপাল এদের বিস্তৃত বিবরণ দিয়েছেন। ভারত নাট্যশাস্ত্রে উল্লেখ করেছেন গীত ও বর্ণের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে অলঙ্কার প্রয়োগ করা উচিত: “এতিরলঙ্কর্তব্যং গীতিবর্ণগাবিরোধেন” (২৯৭৩)। মতঙ্গ বৃহদ্বংশীতে ভারতের কথারই প্রতিক্রিয়া করেছেন (১৬৭ শ্লোক)। বর্ণের ব্যবহার না ক'রেও অনেক অলঙ্কারের প্রয়োগ হয়। শাক্তদেব বলেছেন প্রকৃতপক্ষে অলঙ্কারের কোন সীমায়িত সংখ্যা নাই: “অনন্তস্তান্তু তে শাস্ত্রে”। স্বরের রঞ্জনশক্তি (অনুরঞ্জনশক্তি) বাড়ানোর ও তার স্বরূপের জ্ঞানের জ্ঞান এবং স্থায়ী প্রভৃতি বর্ণের বৈচিত্র্য সৃষ্টির জ্ঞান অলঙ্কারের প্রয়োজন: “রক্তিলাত স্বরজ্ঞানং বর্ণগানং বিচিত্রতা, ইতি প্রয়োজনাত্মাহ: * *”।

৬৫। প্রাচীন ব্রহ্মলিপির পরিচয়-প্রসঙ্গে শাক্তদেব বলেছেন শিরে বিন্দু (স) থাকলে মন্ত্র ও শিরে রেখা (সা) থাকলে তার হয়। সিংহভূপাল (১৪১২-১৪) প্রাচীন ব্রহ্মলিপি সম্বন্ধে বলেছেন: “লিপৌ বিন্দুশিরা মন্ত্রো জাতব্যঃ, উৎসরেখাশিরাস্ত তারঃ, মন্ত্রো বিন্দুশিরা ভবেৎ। উৎসরেখাত্তারো লিপৌ ইতি বক্ষ্যমানম্ভাং।”

৬৬। সঙ্গীত-রসায়ন ১৬৮৫৪-৬২

স্বরের প্রসঙ্গে ভারত অলঙ্কারের পর ধাতুর উল্লেখ করেছেন (কাশী-সংস্করণ ২৮।১৪)। ধাতু সম্বন্ধে তিনি উল্লেখ করেছেন,

অত উর্ধ্বং প্রবক্ষ্যামি সাধুবাচ্যস্ত লক্ষণম্ ।
বিস্তারঃ করণৈকৈব আবিদ্ধো ব্যঞ্জনস্তথা ।
চত্বারো ধাতবো জ্ঞেয়া বাদিত্তকরণাশ্রয়াঃ ;
সংঘাতজ্ঞচ সমবায়জ্ঞচ বিস্তারজোহলুবক্ষচ ।
জ্ঞেয়শ্চতুঃপ্রকারো ধাতুর্বিস্তারসংজ্ঞস্ত ॥৬৭

বিস্তার, করণ, আবিদ্ধ ও ব্যঞ্জন এই চার রকম ধাতু। মাগধী, অর্ধমাগধী প্রভৃতি গীতির বর্ণনার পর ভারত বাণ্যন্ত্র বা যন্ত্রসঙ্গীতের অপরিহার্য অঙ্গ হিসাবে বিস্তারাদি চার ধাতুর উল্লেখ করেছেন। বাণ্যন্ত্রের মধ্যে বীণাই শ্রেষ্ঠ। ভারত স্মৃষ্টি ধাতুগুলির উপযোগিতা স্বীকার করেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন : “ইতি দশবিধঃ প্রযোজ্যো বীণায়াং ব্যঞ্জনো ধাতুঃ” (২৯।২৫) ও “পঞ্চবিধো বিজ্ঞেয়ো বীণাবাণ্ডে করণধাতুঃ” (২৯।২৬) প্রভৃতি। শঙ্করদেব বলেছেন যা বীণাবাণ্ডকে পরিপুষ্ট ও তার রঞ্জনাশক্তি দান করে তাকেই নির্দোষ ‘নাদ’-রূপ ধাতু বলে। এই ধাতু প্রহার (সংঘাত বা আঘাত) থেকে উৎপন্ন হ’য়ে স্বরসৃষ্টির কারণ হয়,

পুষণন্তি বীণাবাণ্ডং যে রজ্জিং দধতি চাতুলাম্ ॥
কুব্জন্ত্যতুপুষ্টিং চ তান্ ধাতুনধুনা ক্রবে ।
যে প্রহারবিশেষোখাঃ স্বরাস্তে ধাতবো মতাঃ ॥৬৮

ধাতু সংখ্যা মোট ৩৪টি। বিস্তার, করণ, আবিদ্ধ ও ব্যঞ্জন এই চারটি প্রধান ধাতুর মধ্যে বিস্তারধাতু বিস্তারজ, সংঘাতজ, সমবায়জ ও অলুবক্ষজ ভেদে আবার

৬৭। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৯।৮১-৮২

কিন্তু কাব্যমালা সংস্করণ নাট্যশাস্ত্রে শ্লোকগুলির পাঠ ভিন্ন রকমের আছে। যেমন,

গীতয়ো গদিতাঃ সমাগ্ধাতুঃশ্চৈব নিবোধত ।
বিস্তারঃ করণশ্চ জ্ঞাদাবিদ্ধো ব্যঞ্জনস্তথা ।
চত্বারো ধাতবো জ্ঞেয়াশ্চান্যস্তকরণাশ্রয়াঃ ।
সংঘাতজোহয়ং সমবায়জ্ঞচ বিস্তারজোহলুবক্ষকৃতঃ ।
জ্ঞেয়শ্চতুঃপ্রকারো ধাতুর্বিস্তারসংজ্ঞচ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা সং) ২৯।৫১-৫৩

৬৮। সঙ্গীত-রত্নাকর (বাদ্যমালায়) ৬।১২৪-১২৫

চায় শ্রেণীতে বিভক্ত। এদের মধ্যে সংঘাতজ পুনরায় দ্বিকল্পাদি ভেদে চার রকম ও সমবায়জ ত্রিকল্পাদি ভেদে আট রকম। এভাবে দেখা যায় প্রধান বিস্তার ধাতুর রূপ চৌদ্দ রকম। করণধাতুর রূপ ত্রিভিত্তিভেদে পাঁচ রকম। আবিষ্কৃত ক্লেপাদিভেদে পাঁচ রকম ও ব্যঞ্জনধাতু পুন্পাদিভেদে দশ রকম = মোট ৩৪ রকম। ধাতুগুলির বিস্তৃত পরিচয় নাট্যশাস্ত্রে ও সঙ্গীত-রত্নাকরে দেওয়া আছে।^{৬৯}

পরিশেষে ভরত উল্লেখ করেছেন : “অলঙ্কারাশ্চ বর্ণাশ্চ গীতমশ্চ শরীরজাঃ” (২৮।১৪)। প্রকৃতপক্ষে বর্ণ, অলঙ্কার ও গীত (মাগধী প্রভৃতি) একে অগ্নোর সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত। ভরত নিজেই উল্লেখ করেছেন : “বর্ণাশ্চস্বার এবৈতে অলঙ্কারাস্তদাশ্রয়াঃ” (২৯।২০) এবং “এভিরলঙ্কার্ভাব্যা গীতির্বর্ণাবিরোধেন” (২৯।৭৩)। পুনরায় তিনি উল্লেখ করেছেন : “শরীরস্বরসমুত্তা ** চত্বারো লক্ষণোপেতা বর্ণা হেতে প্রকীর্তিতাঃ” (২৯।২২)। সুতরাং অঙ্গাদ্বীভাবে সম্পর্কিত বর্ণ, অলঙ্কার ও গীতের এবং এমন কি তাদের উপাদানগুলির সৃষ্টিও শরীরের চেষ্টা থেকে হয়। বাতাস কণ্ঠে আহত হ’য়ে কণ্ঠে এবং অঙ্গুলি বা কোণের দ্বারা আঘাতপ্রাপ্ত হ’য়ে বাতাসে ধ্বনি বা স্বরের সৃষ্টি হলেও শরীরের চেষ্টাই তার কারণ। অবশ্য শারীরিক চেষ্টা বা কর্মের পেছনে মন ও আত্মার প্রেরণাই মূলকারণ।

গান্ধর্বের স্বরগোষ্ঠীভুক্ত উপাদানের পর তালের বা তালশ্রেণীভুক্ত উপাদানের পরিচয় দিতে গিয়ে ভরত আবাপ, নিজ্রাম, বিক্ষেপ, প্রবেশক, শম্যা, সন্নিপাত, পরিবর্ত, বস্ত, বিদারী প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। তাল ছ’রকম : নিঃশব্দ ও সশব্দ : “দ্বিপ্রকারস্যং তালো নিঃশব্দঃ শব্দবাংস্তথা” (কাশী সং ৩১।২৯)। আবাপ, নিজ্রাম, বিক্ষেপ ও প্রবেশক এ’চারটি নিঃশব্দ, আর শম্যা, তাল, ধ্রুব ও সন্নিপাত এ’চারটি সশব্দ।^{৭০} নিঃশব্দ ও সশব্দ তালগুলির বর্ণনা দিতে গিয়ে ভরত

৬৯। অঙ্গধাতুগুলির নাম একটু ভিন্ন। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৯।৩-২২ এবং সঙ্গীত-রত্নাকর (বাদ্যাদ্যায়) ৬।১২৭-১৬৪

৭০।

তত্রাবাপোহং নিজ্রামো বিক্ষেপশ্চ প্রবেশকঃ

চতুर्विकल्पः इत्येवं निःशब्दः कथितो भूधै।

शम्यातालো ध्रुवश्चेत्ति सन्निपातस्तथा परः॥

इति शब्देन संयुक्तो বিজ্ঞেয়শ্চ চতুर्वিধम्।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ৩।১৩০-৩২

বলেছেন (১) উখিত হস্তের অঙ্গুলি কুঙ্কনের নাম ‘আবাণ’, (২) অধস্তনের অঙ্গুলিগুলি প্রসারিত করার নাম ‘নিজ্জাম’, (৩) উখিত হস্তের বিস্তৃত অঙ্গুলিকে দক্ষিণদিকে রাখার নাম ‘বিক্ষেপ’; (৪) পুনরায় অঙ্গুলি সংকোচের নাম ‘প্রবেশ’; (৫) দক্ষিণ হস্তে তালি দেওয়ার নাম ‘শম্যা’; (৬) বামহস্তে তালি দেওয়ার নাম ‘তাল’; (৭) অঙ্গুষ্ঠ ও মধ্যমাঙ্গুলিদ সাহায্যে ছোটিকা দিতে দিতে হস্ত নমিত করার নাম ‘ঋব’, ও (৮) উভয় হস্তে তালি দেওয়ার নাম ‘সন্নিপাত’।^{১১} গীতি প্রভৃতির পরিমাণ-নির্ধারক কাল বা সময়ের নাম ‘তাল’। লঘু, গুরু, বিলম্বিত, মধ্য, দ্রুত প্রভৃতি তালভেদের নাম ‘লয়’। সিংহভূপাল বলেছেন : “লঘাদয়ো লঘুগুরুপ্লুতদ্রুতাদয়ঃ, তৈঃ মিতা পরিচ্ছিন্নঃ কালস্তাল ইত্যুচ্যতে”। মার্গ ও দেশীভেদে তাল আবার দু’রকম। মার্গতালের ক্রিয়া বা কাজ দু’রকম : নিঃশব্দক্রিয়া ও শব্দক্রিয়া। নিঃশব্দক্রিয়াকেই ‘কলা’ বলে। সেই কলাই আবাণাদি-ভেদে চার রকম। মাত্রাকেও অনেক সময় ‘কলা’ বলে। চিত্রা, বার্তিক ও দক্ষিণা ভেদে কলা আবার তিন রকম। অনেকে ঋবাকলা স্বীকার করে কলা চার রকমও বলেন। ভারত উল্লেখ করেছেন দৈনিন্দিন ব্যবহারের জগৎ লৌকিক যে কলা, কাষ্ঠা, নিমেষ প্রভৃতি ক্ষণভেদ তাদের ঠিক ‘তালকলা’ বা তালের কিংবা বাতের উপযোগী কলা বলে না। মাত্রা ও কলা সম্বন্ধে ভারত উল্লেখ করেছেন,

৭১।

সর্বাঙ্গুলিসমাক্ষেপ আবাণ ইতি সংজ্ঞিতঃ ॥

নিজ্জামোহধোগতঃ সব্যাদঙ্গুলীনাং প্রসারণম্ ।

তন্ত দক্ষিণতঃ ক্ষেপাং বিক্ষেপঃ পরিকীর্তিতঃ ॥

নিবর্তনং চ হস্তস্ত প্রবেশোহধোমুখস্ত চ ।

কৃৎসাদঙ্গুলীনাক্ষেপাং নিজ্জাম চ ভবেদথ ॥

* * * *

শম্যাতালশ্চ বিজ্ঞেয়ঃ সন্নিপাতস্তথৈব চ ।

শম্যা দক্ষিণহস্তঃ স্রাত্তালঃ পাতস্ত বামতঃ ।

হস্তয়োস্ত সমঃ পাতঃ সন্নিপাত ইতি স্মৃতঃ ।

ঋবং তু মাত্রিকং পাতঃ রাগমার্গপ্রযোজকঃ ॥

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং.) ৩১।৩৩-৩৩

এ’ছাড়া সঙ্গীতসময়সারে ৭৬-১০; সঙ্গীত-রত্নাকরে (তালার্থায়) ৫।৫-১০ এবং রত্নাকরের কলিনাথ ও সিংহভূপাল-কৃত টীকা দু’টি দ্রষ্টব্য। ‘অভিনবভারতী’ টীকায় আচার্য্য অভিনবভূপত ও আবাণাদি তালের পরিচয় দিয়েছেন (বরোদ-সংস্কারণ নাট্যশাস্ত্র, ১ম ভাগ, পৃঃ ২৩০)।

নিমেষাঃ পঞ্চ মাত্রা শ্রাঙ্গাত্রাযোগাং কলা নৃত্য।

নিমেষ পঞ্চ বিজ্ঞেয়া গীতকালে কলান্তরম্ ॥

ততঃ কলাকালকৃতো লয় ইত্যভিসংজ্ঞিতঃ ।

ত্রয়ো লয়াস্ত বিজ্ঞেয়া দ্রুতমধ্যবিলম্বিতাঃ ॥

যন্তত্র মন্দোহ্থ লয়ন্তং প্রমাণকলা ভবেৎ ।

ত্রিবিধা সা চ বিজ্ঞেয়া ত্রিমার্গা নিয়তা বৃধেঃ ॥

চিত্রে দ্বিমাত্রা কর্তব্য। বাতিকৈ দ্বিগুণা তু সা ।

চতুর্গুণা দক্ষিণা শ্রাদিত্যেবং ত্রিবিধা কলা ॥

কলাকালপ্রমাণেন তাল ইত্যভিধীয়তে ।

চতরশ্চ ত্র্যশ্চ তালো বিবিধ এব হি ॥^{১২}

বস্তু ও বিদারী সম্বন্ধে ভরত বলেছেন সকল গীতের অংশ বা অবয়বের নাম ‘বস্তু’ : ‘সর্বেষামেব গীতানাং বস্তুবয়বেষু চ’ (৩১২৬৮)। পদ ও বর্ণের সমাপ্তির নাম ‘বিদারী’ : ‘পদবর্ণসমাপ্তস্ত বিদারীত্যভিসংজ্ঞিতা’ (৩১২৭০)। অংশ, গ্রাস অপগ্রাস প্রভৃতিকেও ‘বস্তু’ বলে : ‘গ্রাসাপগ্রাসমংশানান্তং বস্তু তৎপরিকীতিতম্’ (৩১২৭০)। বিদারীর আভিধানিক অর্থ সম্বন্ধে ভরত বলেছেন : ‘বিদারয়ন্তি যন্মাক্ষি পরমধ্যস্থয়ো যদা, তদা বিদারী বিজ্ঞেয়া’ (৩১২৭১)। গীতের খণ্ড বা বিভাগকে ‘বিদারী’ বলে। সিংহভূপাল বলেছেন : ‘গীতস্ত খণ্ডং শকলং বিদারীত্বাচ্যতে’। সামুদ্রগ অর্ধসামুদ্রগ ও বিবৃত এই তিন প্রকার ভেদ ছাড়া বিদারী আবার মহাবিদারী ও অবাস্তরবিদারী ভেদে দু’রকম। যার দ্বারা গানের সমস্ত অংশ, অবয়ব বা বস্তুকে বোঝায় তাকে ‘মহাবিদারী’ ও যা পদ ও বর্ণের দ্বারা শেষ হয় তাকে ‘অবাস্তরবিদারী’ বলে। আসলে গানের বা আলাপের ছোট ছোট ভাগ বা খণ্ডকে ‘বিদারী’ বলে। সেদিক থেকে প্রাচীন উদ্গ্রাহ, ধ্রুব, মেলাপকাদি ধাতু ও বর্তমান স্থায়ী, অন্তরা, সফারী ও আভোগ গানের এই চারটি অংশ বা ভাগও বিদারীশ্রেণীভুক্ত। মতঙ্গ গ্রহ ও অংশের প্রসঙ্গে বিদারী সম্বন্ধে বলেছেন : “নহু বিদারী-শব্দেন কিমুচ্যতে। পাদানং শ্রাদিত্যাди বিদারণা খণ্ডনমিতি যাবৎ। গীতকেশী গীতখণ্ডমিতি যাবৎ”।

বিদারী প্রভৃতির মতো ‘যতি’ এবং ‘প্রকরণ’ও তালশ্রেণীর অন্তর্গত। তালের লয়কে প্রয়োগ করার নিয়ম বা পদ্ধতিকে ‘যতি’ বলে। যতিও তিন রকম : সমা, স্রোভোগতা ও গোপুচ্ছা। (১) আদিতে, মধ্যে ও অন্তে যদি একটি

লয়ের সমাবেশ থাকে তবে তাকে ‘সমায়তি’ বলে। লয় আবার দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত ভেদে তিন রকম হয় ; (২) গীতির আদিতে বিলম্বিত, মধ্যে মধ্য ও অন্তে দ্রুতলয়ের যদি সমাবেশ থাকে তবে তাকে ‘শ্রোতোগতা-যতি’ বলে। অবশ্য এ’ এক রকমের শ্রোতোগতা। অত্র রকম হ’ল গান বা গীতির তিনটি ভাগ কল্পনা করলে প্রথম ভাগে বিলম্বিত লয়, দ্বিতীয় ভাগে মধ্যলয় ও তৃতীয় ভাগে দ্রুতলয়ের সমাবেশ থাকে—এর নাম ‘শ্রোতোগতা-যতি’। (৩) গীতির পূর্বভাগে দ্রুত, মধ্যভাগে মধ্য ও শেষভাগে বিলম্বিত লয়ের সমাবেশ থাকলে ‘গোপুচ্ছা-যতি’ হয়। অনেকে আবার গীতির প্রথমে দ্রুত, মধ্যে বিলম্বিত ও শেষেও বিলম্বিত লয়ের সমাবেশকে ‘গোপুচ্ছা’ বলেন।

মদ্রক, বধর্মীনাদি গীতিকে প্রস্তুত বা গানোপযযাগী করার নাম ‘প্রকরণ’। সিংহভূপাল বলেছেন : ‘প্রক্রিয়ন্তে প্রস্তুয়ন্তে মদ্রকাদীনীতি প্রকরণানি’। মার্গতালে প্রকরণাখ্য গীতিগুলি গান করা হ’ত। মদ্রক, অপরাস্তক, উল্লোপ্যক, প্রকরী, ওবেণক, রোবিন্দক এবং উত্তর, ছন্দক, আসারিত, পাণিকা, ঋক্, গাথা ও সাম = মোট চৌদ্দটি প্রকরণাখ্য গীতি। ভরত বলেছেন : “ঋগ্গাথা পাণিকা চৈব সপ্তরূপং প্রকীর্কম্” (৩২।৫২৮)। শিবস্তুতি হিসাবে এদের গান করা হ’ত : “গীতানীতি চতুর্দশ, শিবস্তুতৌ প্রযোজ্যানি মোক্ষায় বিদধে বিধিঃ।”^{১৩} পূর্বেই এ’সমস্ত গীতির পরিচয় আমরা ‘মহাভারতে সঙ্গীত’-এর আলোচনায় দিয়েছি।

ভরত যেখানে বিভিন্ন গীতির বস্তু (অংশ বা অবয়ব) বিভাগ করেছেন, সেখানে তিনি গীতির চার ভাগকে ‘পাদভাগ’ বলেছেন : ‘তত্ত্বাশ্চ চতুর্ভাগঃ পাদভাগঃ প্রকীর্তিতঃ’ (৩১।৩০২)। ‘পাদভাগ’ আসলে গীত বা গীতির অবয়ব। ভরত আবাপ থেকে পাদভাগ পর্যন্ত তালের একুশটি উপাদানকে গান্ধর্বের অপরিহার্য অঙ্গ বলেছেন।

এরপর পদের পরিচয়। স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণ, সন্ধি, বিভক্তি, আখ্যাত, উপসর্গ, নিপাত, তদ্ধিত, ছন্দ, বৃত্ত, জাতি প্রভৃতি পদের উপাদান। ভরত ৩১শ অধ্যায়ে (কালী-সংস্করণ) দু’টি বৃত্তের কথা বলেছেন : প্রবৃত্ত ও অবগাঢ় : “প্রবৃত্তমবগাঢ়ং চ দ্বিবিধং বৃত্তমুচ্যতে” (৩১।২৭৪)। এদের মধ্যে প্রবৃত্তের রূপ হ’ল অবরোহী বা নিম্নগতিসম্পন্ন ও অবগাঢ়ের আরোহী বা উচ্চগতিসম্পন্ন : “আরোহিষাবগাঢ়ং তু প্রবৃত্তমবরোহী চ” (৩১।২৭৪)। আরোহণগতি আবার দু’রকম। পুনরায় ধ্রুবাগানের

এদিকে ভরত ৩২শ অধ্যায়ে (কাশী-সংস্করণ) বলেছেন সকল জাতিই বৃত্ত থেকে সৃষ্ট: “জাতয়ো বৃত্তসম্ভবাঃ” (৩২।২৮৯), আর সকল জাতিরই^{১৪} তিনটি ক’রে বৃত্ত: গুরুপ্রায়, লঘুপ্রায় ও গুরুলঘু-অক্ষরপ্রায়: “সর্বাগামেব জাতীনাং ত্রিবিধং বৃত্তমিচ্ছতে, গুরুপ্রায়ং লঘুপ্রায়ং গুরুলঘুক্ষরং তথা” (৩২।৩০২)। জাতি ঐবাগানের সঙ্গে সম্পর্কিত। গায়ত্রী, উষ্ণিক্, অহুষ্টুভ, বৃহতী, পঙ্কতি, জগতী প্রভৃতি ছন্দ জাতির প্রাণ অথবা অঙ্গ। ভরত নাট্যশাস্ত্রের (কাশী-সংস্করণ) ৩২ অধ্যায়ে ৩৪—৩৮ শ্লোকগুলিতে অহুষ্টুভাদি ছন্দকে সম্পর্কিত ক’রে ঐবার জাতির পরিচয় দিয়েছেন। জাতিগুলি হ’ল অযুক্ত, প্রতিষ্ঠা, মধ্যগায়ত্রী, চপলা, উদগতা, ধৃতি প্রভৃতি। মোটকথা জাতিতে ছন্দ ও বৃত্ত থাকেই।

পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে ভরত নাট্যশাস্ত্রের ৩২শ অধ্যায়ে স্বর, তাল ও পদের পরিচয় বলেছেন যা-কিছু অক্ষর দিয়ে তৈরী তাই ‘পদ’ নামে অভিহিত^{১৫}। পদই গান্ধর্বের স্বর এবং তালের ত্রোতক ও অহুভাবক, আর তারি জগ্ন গান্ধর্বের অপরিহার্য অঙ্গ বা অবয়ব হিসাবে পদকে ‘বস্তু’ বলা হয়েছে: “পদং তস্ম ভবেদ্বস্তু স্বরতালমহুভাবকম্”। পদ নিবন্ধ ও অনিবন্ধ-ভেদে দু’রকম। তালযুক্ত সতাল ও তালবিহীন অতাল-ভেদে তারা আবার দু’রকম। অতাল ও অনিবন্ধ গান হ’ল আলপ্তি বা আলাপাদি, আর সতাল ও নিবন্ধ গান সর্বদাই অক্ষর, ছন্দ ও যতিসম্পন্ন হয়। এ’ সম্বন্ধে পূর্বে বিস্তৃতভাবে অবগু আলোচিত হয়েছে। স্বর, তাল ও পদের সমবেত রূপই গান্ধর্ব বা মার্গগান। ভরত নাট্যশাস্ত্রের ২৮শ থেকে ৩৩শ অধ্যায়গুলিতে জাতিরাগগান ও ঐবাগান তথা গান্ধর্বের বিশেষভাবে পরিচয় দিলেও নাট্যশাস্ত্রের সকল অধ্যায়গুলিতে কিছু-না-কিছু তাদের অহুশীলন করেছেন এবং ২৮শ অধ্যায়ের ১৩-১৮ শ্লোকগুলিতে (কাশী-সংস্করণ) সমগ্র নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীত-আলোচনার তিনি মূলমন্ত্রের পরিচয় দিয়েছেন বলেও অস্বাভাবিক হয় না।

গান্ধর্বের স্বর হিসাবে ভরত শিক্ষাকার নারদের মতো লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বর ও তাদের দশ-লক্ষণের পরিচয় দিয়াছেন। লক্ষ্য করার বিষয় যে, পরবর্তী গ্রন্থকারেরা স্বরের পরিচয় দিতে গিয়ে যেমন তাদের জাতি, কুল,

১৪। এই ‘জাতি’ কিন্তু জাতিরাগ বা জাতিগান নয়। জাতি বলতে এখানে গায়ত্রী প্রভৃতি ছন্দযুক্ত ঐবাগানের জাতি বা প্রকৃতিগত রূপ—অযুক্তা, প্রতিষ্ঠা প্রভৃতি।

১৫। যৎকিঞ্চিদক্ষরকৃতং তৎসর্বং পদমজিতম্। —নাট্যশাস্ত্র ৩২।২৬

বর্ণ, দেবতা, স্থান প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন ভরত তা করেন নি। নারদও নারদীশিক্ষায় (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী) উল্লেখ করেছেন : “ষড়্জাশ্চ ঋষভশ্চৈব গান্ধারো মধ্যমন্তথা, পঞ্চমো দৈবতশ্চৈব নিষাদঃ সপ্তমঃ অরঃ” (২।৫), কিন্তু স্বরগুলির কোন অধিপতি দেবতা, নক্ষত্র, রাশি, কুল, জাতি প্রভৃতির নির্দেশ দেন নি। অবশ্য মুর্ছনার প্রসঙ্গে তিনি দেব, পিতৃ ও গন্ধর্ব কুলের উল্লেখ করেছেন, কিন্তু লৌকিক সাত স্বরের সঙ্গে তার কোন সম্পর্ক নাই। খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীতে মনে হয় প্রথম মতঙ্গই তার বৃহদেন্দ্রীতে ষড়্জাদি সাত স্বরের ঋষি, দেবতা, কুল প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। সুতরাং একথা ঠিক যে এ’ সকল তান্ত্রিকী, পৌরাণিকী ও জ্যোতিষীকী ধারণা খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দীর পরে সঙ্গীত-সমাজে সৃষ্টি হয়েছিল। শাস্ত্রী মতঙ্গ (৫ম-৭ম শতাব্দী) সাত স্বরের নামের অভিধান বা ব্যাকরণগত অর্থের সার্থকতা দেখিয়া বলেছেন,

দেবকুলসমুৎপন্নঃ ষড়্জগান্ধারমধ্যমাঃ ।

পিতৃবংশসমুৎপন্নঃ স্বরোহসৌ পঞ্চমঃ কিল ॥

ঋষিবংশসমুৎপন্নো স্বরাবৃষভধৌবতো ।

অশ্বরাগাং কুলে জাতো নিষাদঃ স নি-সংজ্ঞিতঃ ॥

শূদ্রজাতিসমুৎপন্নো তৎ কাকলশ্রাস্তরৌ স্বরৌ ।

পদ্মপত্রপ্রভঃ ষড়্জ ঋষভঃ শুকবর্ণকঃ ॥

* * *

ষড়্জস্য দৈবতং ব্রহ্মা ঋষভো বহ্লিদৈবতঃ ॥ —প্রভৃতি

অবশ্য ভরত নাট্যশাস্ত্রে স্বরের রস ও ভাবের পরিচয় দিয়েছেন) সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকায় কল্লিনাথ (১৪৪৬-১৪৬৫ খৃঃ) সাত স্বরের তান্ত্রিক বীজ প্রভৃতিরও উল্লেখ করেছেন : “সরিগদীনাং মতঙ্গাভিগত উদ্ধারক্রম * * । হরিবীজমকারঃ । সপ্তমস্ত দ্বিতীয়ং কামবীজযুক্তং দ্বিতীয়স্বরমুদ্বরেৎ । কামবীজ-মিকারঃ” প্রভৃতি । মতঙ্গও তাঁর বৃহদেন্দ্রীতে এগুলির আভাস দিয়েছেন । বৈদিকী ও তান্ত্রিকী ধারণা-দু’টি সমাজের সকল বিষয়েই আরোপিত দেখা যায় ও অধ্যাত্মমুখী মানুষের পক্ষে সেই ধারণা গ্রহণ করা স্বাভাবিক । কিন্তু খৃষ্টপূর্ব অষ্টম বা খৃষ্টীয় শতাব্দীর একেবারে গোড়ার দিকে যে এই তান্ত্রিকী বা জ্যোতিষীকী ধারণা সঙ্গীতে প্রবেশ লাভ করেনি তার নিদর্শন নারদীশিক্ষায় ও নাট্যশাস্ত্রে চাক্ষুষভাবে পাওয়া যায় । সঙ্গীতের ঐতিহাসিক আলোচনার ক্ষেত্রে এই ক্রমবিকাশ লক্ষ্য করার বিষয় ।

সঙ্গীতে বাদী-সংবাদী-সম্বন্ধ বা স্বরসম্বাদ বিশেষ প্রয়োজনীয়। খৃষ্টীয় শতাব্দীর প্রারম্ভে সাদীতিকী প্রতিভা ও নিরীক্ষাবৃত্তি বা সমীক্ষণপ্রণালীই সাতস্বরের পারম্পরিক সম্বন্ধ তথা নৈকট্য, দূরত্ব ও সমতার সম্বন্ধগুলি আবিষ্কার করেছে। সঙ্গীতে অংশ বা বাদী, সংবাদী, অমুবাদী ও স্বরসংগতি একান্ত নিরীক্ষারই পরিণতি। ঋতিসংখ্যার দিক দিয়ে বিচার করলে দেখা যায় ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম এই তিনটি স্বরেই চারটি ক'রে ঋতির সমাবেশ। ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য উদাত্ত, অমুদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি বৈদিক স্বর তথা স্থানস্বর থেকে যে লৌকিক ষড়্জাদি স্বরের বিকাশের কথা বলেছেন তাতেও দেখা যায় এই ২, ৩, ৪ ঋতির সাম্য রক্ষা ক'রে ষড়্জাদি স্বরগুলি উদাত্তাদি থেকে সৃষ্টি হয়েছে। যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন,

উচ্চৌ নিষাদগাঙ্কারৌ নীচাবৃষভধৈবতৌ ।

শেষাস্ত্ব স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ ॥

সুতরাং উদাত্তাদি থেকে ষড়্জাদির বিকাশ-ব্যাপারে দেখা যায়,

স্থানস্বর	লৌকিক স্বর	ঋতি-সংখ্যা	অন্তর (ব্যবধান)
(১) উচ্চ (উদাত্ত)	(১) নিষাদ } (৩) গাঙ্কার }	২	ক্ষুদ্রান্তর
(২) অমুদাত্ত (নীচ)	(২) ঋষভ } (৬) ধৈবত }	৩	মধ্যান্তর
(৩) স্বরিত (মধ্য)	(১) ষড়্জ } (৪) মধ্যম } (৫) পঞ্চম }	৪	বৃহদন্তর

এই নক্সা থেকে জানা যায় নিষাদ ও গাঙ্কারে ক্ষুদ্রান্তর, ঋষভ ও ধৈবতে মধ্যান্তর এবং ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চমে বৃহদন্তর বর্তমান। বীণা প্রভৃতি বাত্যযন্ত্রে এই অন্তর বা ব্যবধান সহজে উপলব্ধি করা যায়! বীণায় ঋতি বা সূক্ষ্মস্বরের দূরত্ব পরিমাপের সময় ভরত স্বরজ্ঞানের ওপর বেশী জোর দিয়েছেন। স্বরজ্ঞানের জ্ঞান আবার স্বরসম্বাদ বিষয়ে বিশেষ জ্ঞান থাকা দরকার। পণ্ডিত শ্রীনিবাস (১৭০০-১৭৫০ খৃঃ) তাঁর 'রাগতত্ত্ববিবোধ' গ্রন্থে স্বরজ্ঞানে স্বরসম্বাদের প্রয়োজনীয়তা সম্বন্ধে বলেছেন,

স্বরজ্ঞানবিহীনেভ্যো মার্গেহয়ং দর্শিতা ময়া ।

স্বরস্বাদিতাজ্ঞানস্বরস্থাপনকারণম্ ॥

স্বরজ্ঞানের জ্ঞাত তাই ষড়্জ-পঞ্চমের স্থিতির জ্ঞান থাকা একান্ত প্রয়োজন : “ষড়্জ পঞ্চমভাবেন ষড়্জে জ্ঞেয়া স্বরা বৃদ্ধিঃ” । শ্রীনিবাস ষড়্জ-পঞ্চমের মতো, ষড়্জ-মধ্যম, ঋষভ-ধৈবত ও গান্ধার-নিষাদেরও স্বেদসম্বন্ধের জ্ঞানের কথা উল্লেখ করেছেন : “পসয়োঃ রিধয়োশ্চৈব * * মসয়ো-স্বরয়োমিধঃ” । বিশেষ ক’রে ষড়্জ-পঞ্চম ও ষড়্জ-মধ্যম এই স্বরস্বাদ-দু’টির পরিজ্ঞান থেকে অসংখ্য রাগের সৃষ্টি করা সম্ভব হ’তে পারে ।

ভরত বাদী, সংবাদী প্রভৃতির ব্যাপারে উল্লেখ করেছেন শ্রুতি-সংখ্যার মাধ্যমেই এ’গুলি নির্ণয় করা প্রয়োজন : ‘বিজ্ঞেয়ং শ্রুতিযোগতঃ’ । অংশ ও বাদী সমানার্থক : “তত্র যো যত্রাংশঃ স তস্ত্র বাদী” (২৮২১) । যখন বিশেষ কোন ব্যাপারে বা প্রয়োজনে কোন একটি রাগে অংশ হিসাবে কোন স্বরের ব্যবহার হয় তখন তাকে ‘বাদী’ বলে । অংশের আভিধানিক অর্থ সম্বন্ধে ভরত বলেছেন যেখানে (যে স্বরে) রাগ প্রতিষ্ঠিত ও আরম্ভ হয় তাকেই ‘অংশ’ বা বাদী বলে : “যস্মিন্ বসতি রাগস্ত্র যস্মাচ্চৈব প্রবর্ততে” (২৮৭২) । স্তুরাং দেখা যায় ভরতের দৃষ্টিতে গ্রহ ও অংশ সমান অর্থাৎ সমান অর্থের প্রকাশক । ভরত নিজেই এ’সংশয়ের মীমাংসা ক’রে বলেছেন,

গ্রহস্ত সর্বজাতীনামংশ এব হি কীর্তিতঃ ।

যং প্রবৃত্তং ভবেদগানং সোহংশো গ্রহবিকল্পিতঃ ॥^{৭৬}

সর্বজাতি বলতে আঠারটি (শুদ্ধ + বিকৃত) জাতিরূপ । যতদ্ব ‘জাতি’-শব্দের সার্থকতা দেখিয়েছেন তিন রকম ভাবে, যেমন (১) শ্রুতি, গ্রহ, স্বর প্রভৃতি থেকে যার জন্ম তাকে জাতি বলে ; (২) যা থেকে রস-প্রতীতির আরম্ভ হয় তাকে জাতি বলে, এবং (৩) সকল রাগের সৃষ্টির কারণ ব’লে জাতি ।^{৭৭} প্রকৃতপক্ষে

৭৬ । যতদ্বের বৃহদেদীতে ঐ শ্লোকটির পাঠভেদ যেমন,

গ্রহস্ত সর্বজাতীনামংশবৎ পরিকীর্তিতঃ ।

যংপ্রবৃত্তো ভবেদ্ গেষঃ সোহংশো গ্রহবিকল্পকঃ ॥

‘গেষ’ অর্থে গান । যতদ্ব-উদ্ধৃত শ্লোকের পাঠই অর্থসঙ্গত ব’লে মনে হয় (—বৃহদেদী, দ্বিপ্রাক্ষর সং পৃঃ ৫৭) ।

৭৭ । (১) ‘শ্রুতিগ্রহস্বরাদিসমুহাজ্জায়ন্তে জাতয়ঃ । অতো জাতয় ইত্যাচ্যন্তে ।’ (২) ‘যস্মাজ্জায়ন্তে

গ্রামরাগাদি সকল রাগই জাতিরাগ থেকে বিকাশ লাভ করে। মতঙ্গ মুনি ভরতের প্রশংসাবাক্য উদ্ধৃত করে বলেছেন : “তথা চাহ ভরতমুনিঃ । ‘জাতিসমুৎপাদ্ গ্রামরাগাণামিতি’ ।”^{১৮} যং কিঞ্চিদেতদ্ গীষতে লোকে ভং সর্বজাতিষু স্থিতমিতি” ।

অংশ বা বাদীর প্রগঞ্জে ভরত যা বলেছেন, মতঙ্গ তারই অনুসরণ করেছেন। কিন্তু অংশ ও গ্রহের সমান অর্থের ত্রুতনার পক্ষে মতঙ্গের যুক্তি ভরতের চেয়ে আরো সাবলীল ও স্বদৃঢ়। তিনি অংশ ও গ্রহের মধ্যে কোন ভেদ আছে কিনা প্রশ্ন করে বলেছেন : “নধেবাং গ্রহাংশয়োঃ কো ভেদঃ ? উচ্যতে । অংশো বাহ্যেব পরং, গ্রহস্ত বাহ্যাদিভেদভিন্নশ্চতুর্বিধঃ । যদ্বা প্রধানা প্রধানকৃতে ভেদঃ । গ্রহো হুপ্রধান-ভূতঃ” । অর্থাৎ মতঙ্গ বলেছেন অংশ একমাত্র বাদীস্বরকে বোঝায়, কিন্তু গ্রহ বাদী, সংবাদী, অনুবাদী ও বিবাদী এই চারটির মধ্যে থেকে বাদীস্বরকে বোঝায়। কিংবা প্রধান ও অপ্রধানের ব্যাপারে অংশ ‘প্রধান’ ও গ্রহ ‘অপ্রধান’ স্বররূপে গণ্য হয়। পুনরায় তিনি প্রশ্ন করেছেন কোন্ অংশস্বরকে প্রধান বলা হয় ? “রাগজনকত্বাদ্ ব্যাপকত্বাচ্চাংশশ্চৈব প্রাধান্যম্”,—অর্থাৎ যেহেতু অংশস্বর রাগের নিদানক ও প্রাণস্বরূপ সেজন্য তার (অংশের) প্রাধান্য।

মতঙ্গ অংশের বিভিন্ন অর্থের সার্থকতা দেখিয়ে বলেছেন অংশ বলতে বিভাগ বোঝায়। অর্থাৎ রাগে যে স্বর অধিক ব্যবহৃত হ’য়ে রাগরূপকে চাক্ষুষভাবে অভিব্যক্ত করে সে স্বরই ‘অংশ’ নামে কথিত হয় : “যস্মিন্নংশে ক্রিয়মাণে রাগাভিব্যক্তির্ভবতি সোহংশঃ” । কিংবা যে স্বর থেকে গান আরম্ভ হয় তাকে ‘অংশ’ বলে : “যস্মাদ্ভারভ্যঃ গীতঃ প্রবর্ততে সোহংশঃ” । এ’কথা ভরতেরই অনুরূপ।

শ্রুতির সাহায্যে বাদী, সংবাদী, অনুবাদী ও বিবাদী স্বরগুলি নির্ণয় করার প্রণালী সম্বন্ধে ভরত বলেছেন অংশস্বরই ‘বাদী’। আর ন’টি বা তেরোটি শ্রুতির অন্তরে যে স্বর থাকে তা ‘সংবাদী,’ যেমন ষড়্জগ্রামে ষড়্জ-মধ্যম, ষড়্জ-পঞ্চম, ঋষভ-ধৈবত ও গান্ধার-নিষাদ এবং মধ্যমগ্রামে পঞ্চম-ঋষভ প্রভৃতি সংবাদী।^{১৯}

রসপ্রভীতিরভ্যন্ত ইতি জাতয়ঃ” । (১) ‘সকলস্ত রাগাদে জন্মহেতুত্বজ্জাতয় ইতি । যদা জাতয় ইতি জাতয়ঃ’ ।—বৃহদেদশী, পৃ’ ৫৫-৫৬

১৮। ভরতের এই উক্তি বা অংশ কিন্তু নাট্যশাস্ত্রের কোন সংস্করণেই (কালী, কাব্যমালা ও বরোদা) নাই। এথেকে মনে হয় নাট্যশাস্ত্রের অনেক অংশই কালের কবলে লুপ্ত হয়েছে।

১৯। ‘যস্মাচ্চ নবকরোদশশ্রুতান্তরে তাবচ্ছোভঃ সংবাদিনো । যথা ষড়্জপঞ্চমো ঋষভধৈবতো গান্ধারিনিষাদো ইতি ষড়্জগ্রামে’ প্রভৃতি ।—নাট্যশাস্ত্র ২৮।২১

বিবাদীস্বর নির্ণয় করা হয় কুড়িটি স্বরের ব্যবধানে ও সেদিক দিয়ে ঋষভ-গাঙ্কার ও ধৈবত-নিষাদ স্বরগুলি পরস্পর পরস্পরের বিবাদী-স্বর। সেরকম অহুবাদী সম্বন্ধে—ঋষভ, গাঙ্কার, ধৈবত ও নিষাদ—ষড়্জের, মধ্যম পঞ্চম ও নিষাদ—ঋষভের, মধ্যম পঞ্চম ও ধৈবত—গাঙ্কারের, ধৈবত পঞ্চম ও নিষাদ—মধ্যমের, ধৈবত ও নিষাদ—পঞ্চমের, ঋষভ পঞ্চম ও মধ্যম—ধৈবতের অহুবাদী। এ'গুলি ষড়্জগ্রামের অহুবাদী। মধ্যমগ্রামের অহুবাদী আবার ভিন্ন।

ভরত বাদী, সংবাদী প্রভৃতির স্বরূপগত অর্থেরও পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন : “বদনাদ্বাদী সংবাদাংসংবাদী বিবাদিস্বাদিবাদী অহুবাদাদহুবাদী” (২৮।২২)। মতঙ্গ বৃহদেনীতে ভরতের এই সূত্রগুলির ওপর আলোকপাত ক'রে বলেছেন : “বদনং হি নামাত্র প্রতিপাদকস্বং বিবক্ষিতং, ন বচনমিতি। কিং তৎ প্রতিপাদয়তি। রাগশ্চ রাগস্বং জনয়তি”। অর্থাৎ ‘বদনাং’—‘যেহেতু বলে’ একথার অর্থ রাগের স্বরূপকে প্রতিপাদন করে স্মতরাং বাদী। মোটকথা যে স্বরের ব্যবহার বা প্রয়োগের জন্ত রাগের রূপ বিকশিত ও লীলায়িত হয় তাকেই ‘বাদী’ বলে। তাই বাদীকে মতঙ্গ বলেছেন : “বদনাদ্বাদী স্বামিবং”। বাদী রাজা, সংবাদী মন্ত্রী (‘অমাত্যবং’), অহুবাদী পরিজন (‘পরিজনবং’) ও বিবাদী শত্রু (‘শত্রুবং’)। ‘সংবাদী’ নামের সার্থকতা হ'ল বাদীস্বরের দ্বারা রাগের রূপ বিকাশ লাভ করলে তাকে পরিপুষ্ট ও ব্যবহার-উপযোগী করে যা তাই (সংবাদী-স্বর) : “ষদ্বাদিস্বরেণ রাগশ্চ রাগস্বং জনিতং তন্নিবাহীকস্বং নাম সংবাদিত্বম্”। অহুবাদীর বেলায়ও তাই। সংবাদী-স্বর রাগরূপের যতটুকু পরিপুষ্টিসাধন করে তাকে আবার যে স্বর আরো পরিফুটভাবে বিকাশে সাহায্য করে তার নাম ‘অহুবাদী’। সংবাদীর পরেই তার উপযোগিতা ব'লে তাকে অহুবাদী বলা হয়েছে (‘অহু পশ্চাদ্ বদতি সম্পাদয়তি ইতি অহুবাদী’)। বিবাদী-স্বর রাগের সৌন্দর্যহানি করে।

স্বরগুলির বাদী, সংবাদী প্রভৃতি নির্ণয় করার জন্ত শ্রুতির বা শ্রুতিজ্ঞানের প্রয়োজন হয় : “চতুর্বিধস্বমেতেষাং বিজ্ঞেয়ং শ্রুতিযোগতঃ” (২৮।২০)। শ্রুতি বলতে কি বোঝায় সে সম্বন্ধে ভরত কিছু বলেন নি। সম্ভবত তিনি ধরেই নিয়েছেন যে নাট্যশাস্ত্রের পাঠক বা অহুশীলকরা শ্রুতির আভিধানিক অর্থ জানেন। নাট্যশাস্ত্রের পথপ্রদর্শক হিসাবে তাই আমরা বৃহদেনীর সাহায্য নিতে পারি। অবশ্য শ্রুতি সম্বন্ধে আমরা আগেও এ'গ্রহে আলোচনা করেছি। মতঙ্গ বৃহদেনীতে “মাময়ীকং মতম্” অর্থাৎ নিজের অভিমত ছাড়া বিশ্বাসস্থ, কোহল, ভরত প্রভৃতি

আচার্যদের মত উদ্ধৃত করেছেন। তবে একটি জায়গায় “তথাচাহ চতুরঃ” বলতে তিনি কোন প্রামাণিক সঙ্গীতশাস্ত্রীকে লক্ষ্য করেছেন তা বোঝা যায় না। বিশ্বাবসু বলেছেন শ্রবণেন্দ্রিয় কর্ণ দিয়ে যে শব্দ শব্দ (ধ্বনি) শোনা যায় তাকে ‘শ্রুতি’ বলে : “শ্রবণেন্দ্রিয়গ্রাহ্যাদ্ ধ্বনির্যেব শ্রুতির্ভবেৎ”। শ্রুতি একও হ’তে পারে আবার অনন্তও হ’তে পারে : “স্যা চৈকানেকা বা”। কোহল বাইশটি থেকে ছষটি (৬৫টি) পর্যন্ত শ্রুতি হ’তে পারে বলেছেন। ভারত বাইশটি শ্রুতির পক্ষপাতী। বাইশ শ্রুতি সম্বন্ধে তিনি বলেছেন,

তিশ্রো য়ে চ চতশ্রচ্চ চতশ্রস্তিশ্র এব চ।

য়ে চতশ্রচ্চ ষড়্জাখ্যে গ্রামে শ্রুতিনিদর্শম্ ॥৮০

এই শ্রুতির নিদর্শন দিয়েছেন তিনি ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দুটিকে উপলক্ষ্য ক’রে। ভারতের সময়ে (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) গান্ধারগ্রামের ব্যবহার অপ্রচলিত হয়েছিল তা পূর্বেই উল্লেখ করেছি। তিনি বলেছেন : “অথ হৌ গ্রামৌ ষড়্জো মধ্যমশ্চেতি। তত্রাপ্রিতা দ্বাবিশ্রুতিঃ শ্রুতয়ঃ”। ভারতের সময়ে মাত্র ষড়্জ ও মধ্যমগ্রামের প্রচলন থাকলেও গ্রাম যে আসলে সাতটি ছিল তা নারদীশিক্ষা^{৮১} থেকে আমরা জানতে পারি। প্রাচীন সাতটি গ্রামরাগ যে প্রধান বা নিয়ামক রাগ হিসাবে ভারতীয় সমাজে প্রচলিত ছিল তা খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীতে কুড়ুমিয়ামালাই প্রস্তর-লিপিমাল্য প্রমাণ করে। সাত গ্রামরাগের আশ্রয় সাতটি গ্রাম (প্রাচীন ঠাট) হ’ল : (১) ষড়্জগ্রাম, (২) মধ্যমগ্রাম, (৩) পঞ্চম, (৪) ষাড়ব, (৫) সাধারিত, (৬) কৈশিকমধ্যম ও (৭) কৈশিক। শেষোক্ত কৈশিকমধ্যম ও কৈশিক আসলে একই গ্রাম-রূপে গণ্য, তাই অনেকে ছ’টি মাত্র গ্রাম স্বীকার করেন। শিক্ষাকারও উল্লেখ করেছেন যে ঐ দু’টি গ্রাম মধ্যমগ্রাম থেকে সৃষ্টঃ মধ্যমস্বর যখন গ্রাস হয় তখন তা কৈশিকমধ্যম ও পঞ্চম যখন গ্রাস হয় তখন কৈশিক-রূপে পরিচিত হয়। তাছাড়া শিক্ষাকার নারদ স্পষ্টই বলেছেন যে, ‘কৈশিক’-গ্রামরাগটি ঋষি কশ্যপ প্রবর্তন করেছেন : “কশ্যপঃ কৈশিকং প্রাহ মধ্যমগ্রামসম্ভবম্” (১৪।১১)। হরিবংশে সঙ্গীত সম্বন্ধে আলোচনার সময় আমরা ‘ষড়্গ্রামরাগাঃ’ শব্দে ছ’টি গ্রামরাগের পরিচয় পেয়েছি, স্মরণ্য কশ্যপ খৃষ্টীয় শতাব্দীর সূচনায় বা তার কিছু আগে কৈশিকগ্রামরাগটি প্রবর্তন ক’রে থাকবেন।

৮০। নাট্যশাস্ত্রে (কাণী সং) ২৮।২২

৮১। নারদীশিক্ষা (চৌখাম্বা-সংস্কৃত-সিরিজ), প্রথম প্রণাঠক, ৪র্থ কাণ্ড।

কৈশিকরাগ বা রাগগীতি কৈশিকগ্রামেরই দিকনির্দেশ করে। অনেকের অভিমত যে কৈশিকগ্রামটি খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীতে শাকদেব প্রবর্তিত সাধারণগ্রামেরই নামান্তর। শাকদেবের সাধারণগ্রাম ছিল নাকি শুকঠাটি হিসাবে গণ্য।

অবশ্য সাতটি, ছ'টি, পাঁচটি কিংবা তিনটি গ্রামের প্রচলন প্রাচীন ভারতে ছিল কিনা তা একান্ত অসুশীলন ও গবেষণার বিষয়। তবে সাধারণভাবে ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার গ্রাম-তিনটির উল্লেখ আমরা মহাভারতের যুগে কেন, তার আগে থেকেও পাই। মনে হয় গান্ধারগ্রামের প্রচলন লুপ্ত হয়েছিল খৃষ্টপূর্বাব্দের শেষের দিকে ও মধ্যমগ্রামের ব্যবহার অচল হয়েছিল পণ্ডিত শ্রীনিবাস ও অহোবিলের সময় থেকে (খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দীর গোড়ার দিকে)।

ভরত ষড়্জ ও মধ্যম এই দু'টি গ্রামের ঋতি নিরূপণ করেছেন দু'টি সমান আকারের বীণার তথা বীণার তারের মাধ্যমে। বীণা-দু'টির মধ্যে একটি ছিল অচল বা ঋববীণা ও অপরটি চলবীণা। ভরত প্রথমে উল্লেখ করেছেন : “মধ্যমগ্রামে ঋতাপকৃষ্টঃ পঞ্চমঃ কার্যঃ। পঞ্চমস্ত ঋতু্যৎকর্ষাপকর্ষাভ্যাং যদন্তরং মার্দবাদায়তত্বাধা তাবৎপ্রমাণশ্রুতিঃ” (২৮।২৩)। এ' কথাগুলি কিন্তু ভরতের ঋতি-নির্ধারণের পক্ষে বিশেষ মূল্যবান। তিনি বলেছেন মধ্যমগ্রামের পঞ্চমকে একশ্রুতি নীচে নামাতে হবে। এই একশ্রুতি নামানো থেকে মধ্যমগ্রামের পঞ্চমস্বরকে ও একশ্রুতি ওঠানো থেকে ষড়্জগ্রামের পঞ্চমকে পাওয়া যায় এবং এটাই একশ্রুতি নির্ধারণের পক্ষে পরিমাপ-বিশেষ। অবশ্য এই একশ্রুতি নামানো বা ওঠানো বিশেষ সহজসাধ্য কাজ নয়, কেননা উচ্চোচ, মনাকোচ বা উত্তরোত্তর উচ্চ এই ক্রমিক উচ্চতা বা ক্রমিক নীলতার জ্ঞান প্রত্যেক শিল্পীর মধ্যে বিশেষভাবে থাকা দরকার। ভরত এই উচ্চতা (উৎকর্ষণ) বা নীলতার (অপকর্ষণ) কোন নির্দিষ্ট পরিমাপের কথা উল্লেখ করেন নি, কেননা তিনি সম্ভবত ধরেই নিয়েছেন যে ষড়্জ ও মধ্যম গ্রামদুটির মধ্যে পঞ্চমের নির্দিষ্ট স্বরস্থান সম্বন্ধে তাঁর পাঠকরা সচেতন। ষড়্জগ্রামের ঋতি সম্বন্ধে তিনি উল্লেখ করেছেন : “এবমেনে ঋতিদর্শনবিধানেন দ্বৈগ্রামিক্যো দ্বাবিংশঃ ঋতয়ঃ প্রত্যবগন্তব্যাঃ। অত্র শ্লোকাঃ—

ষড়্জশ্চতুঃশ্রুতিজ্ঞেয় ঋষভস্ত্রিঃ শ্রুতিঃ স্মৃতঃ।

দ্বিশ্রুতিশ্চাপি গান্ধারো মধ্যমশ্চ চতুঃশ্রুতিঃ ॥

চতুঃশ্রুতিঃ পঞ্চমঃ স্ত্রাং ত্রিঃশ্রুতিধৈবন্তস্তথা।

দ্বিশ্রুতিস্ত নিবাহঃ স্ত্রাং ষড়্জগ্রামে স্বরাস্তরে ॥

বাইশটি শ্রুতির নির্দিষ্ট স্বরস্থান হ'ল :

১ ২ ৩ ৪ • • • স ৪	৫ ৬ ৭ • • রি ৩	৮ ৯ • গ ২	১০ ১১ ১২ ১৩ • • • ম ৪
১৪ ১৫ ১৬ ১৭ • • • প ৪	১৮ ১৯ ২০ • • • ধ ৩	২১ ২২ • • নি ২	

মধ্যমগ্রামের বেলায় একটু ব্যতিক্রম দেখা যায়। পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে যে ভরত মধ্যমগ্রামের বেলায় বলেছেন : “মধ্যমগ্রামে তু শ্রুতাপকুটঃ পঞ্চমঃ কার্ধঃ”। আসলে পঞ্চমস্বরের স্বরস্থান বা তার একশ্রুতির ব্যতিক্রম ক’রে তবে ষড়্জ ও মধ্যম গ্রামদু’টি নির্ণয় করা হয়। ষড়্জ ও মধ্যম গ্রামদু’টির পঞ্চম ছাড়া আর সকল স্বরের স্থিতি-স্থান একই রকমের। পঞ্চম চারশ্রুতিযুক্ত হ’লে ষড়্জ-গ্রামের অন্তর্গত হয় আর তিনশ্রুতিযুক্ত হ’লে তা মধ্যমগ্রামের অন্তর্ভুক্ত হয়। ষড়্জগ্রামের শ্রুতি ও স্বরস্থান আমরা উল্লেখ করেছি। মধ্যমগ্রামের নিদর্শন যেমন,

১ ২ ৩ ৪ • • • স ৪	৫ ৬ ৭ • • রি ৩	৮ ৯ • গ ২	১০ ১১ ১২ ১৩ • • • ম ৪
১৪ ১৫ ১৬ • • • প ৩	১৭ ১৮ ১৯ ২০ • • • ধ ৪	২১ ২২ • • নি ২	

ভরতের ‘মধ্যমগ্রামে শ্রুতাপকুটঃ পঞ্চমঃ কার্ধঃ’ কথাগুলির অর্থ পঞ্চমকে তিনশ্রুতিসম্পন্ন করা। সুতরাং দেখা যায় যে ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দু’টির প্রমাণশ্রুতি হ’ল একশ্রুতি। একশ্রুতির বেশী (উৎকর্ষ) ও কমে (অপকর্ষ) দু’টি গ্রামের সন্ধান পাওয়া যায়, আর সেজগৎ ভরত উল্লেখ করেছেন : “পঞ্চমশ্রুত্যাৎকর্ষাপকর্ষাভ্যাং যদন্তরং মার্দবাদায়তনাদ্ বা তৎ প্রমাণশ্রুতিঃ”। এই উৎকর্ষ ও অপকর্ষ কার্ধ-দু’টি ভরত দু’টি বীণার সাহায্যে করেছেন। তিনি প্রথমে দু’টি বীণাকে ষড়্জগ্রামের মুছনায়^{৮২} বেঁধে নিতে বলেছেন : “ষড়্জ-গ্রামাশ্রিতে কার্ধে”। দু’টি বীণার মধ্যে যে’টি ষড়্জগ্রামের মুছনায় বাঁধা হয় তাকে অচল বা ধ্রুববীণা বলে, কেননা তার মুছনার পরিবর্তন হয় না, আর

৮২। বাদী প্রভৃতি স্বরের বেলায়ও ভরত বলেছেন : “এতেবাং স্বরাণাং মুছনাদিকারকং তু তদ্যাপাদনদণ্ডেত্রিয়বৈশ্ণবানুপজারতে। ইত্যন্তঃস্বরবিধানচতুর্বিধম্।”

সে বীণাটিতে মুছনার পরিবর্তন ক'রে শ্রুতি নির্দিষ্ট হয় তার নাম চলবীণ। চলবীণার মুছনার বা শ্রুতি-সংখ্যার পরিবর্তন হয়।

তারপর ভরত বলেছেন : “তয়োরণ্যতরীঃ মধ্যমগ্রামিকীং কুর্বাৎ। পঞ্চমস্তাপকর্ষে শ্রুতিং তামেব পঞ্চমস্ত শ্রুত্যাংকর্ষবশাৎ ষড়্জগ্রামিকী কুর্বাৎ। এবং শ্রুতিরপকৃষ্টা ভবতি”।^{১৩} অর্থাৎ চলবীণার পঞ্চমস্বরকে একশ্রুতি অপকৃষ্ট ক'রে বা নামিয়ে বীণাটিকে ষড়্জগ্রামের পরিবর্তে মধ্যমগ্রামের অমুযায়ী ক'রে নিতে হয়। এই অপকর্ষে দেখা যায় চলবীণার গান্ধার ও নিষাদ ধ্রুববীণার ঋষভ ও ধৈবতে পরিণত হয় : “পুনরপি তদেবাপকর্ষাং গান্ধারনিষাদাবপি ইতরস্ত্যাং ধৈবতর্ষভৌ প্রবিশতঃ শ্রুত্যাধিকত্বাৎ”। একবার পরিবর্তন (অপকর্ষণ) করলে চলবীণার ধৈবত ও ঋষভ ধ্রুববীণার পঞ্চম ও ষড়্জে পরিণত হয় : “পুনস্তদেবাপকর্ষাচ্ছৈবতর্ষভাবিতরস্ত্যাং পঞ্চমষড়্জৌ প্রবিশতঃ শ্রুত্যাধিকত্বাৎ”। এভাবে পুনরায় অপকৃষ্ট করলে চলবীণার পঞ্চম, মধ্যম ও ষড়্জ ধ্রুববীণার মধ্যম, গান্ধার ও নিষাদে পরিণত হয় : “তদ্বৎ পুনরপকৃষ্টায়াং তস্ত্যাং পঞ্চমমধ্যমষড়্জা ইতরস্ত্যাং মধ্যমনিষাদগান্ধারবন্তঃ প্রবেক্ষ্যন্তি চতুঃশ্রুত্যাধিকত্বাৎ”। এখানে দেখা যায় বিভিন্ন অপকর্ষণে এক গ্রাম থেকে অন্তে ২, ৩, ৪ শ্রুতির পার্থক্য অর্থাৎ আধিক্য হয়।

হৃদয়নারায়ণদেব (১৬৬০ খৃঃ) তাঁর ‘হৃদয়প্রকাশ’ ও পণ্ডিত শ্রীনিবাস (১৭০০-১৭৫০ খৃঃ) তাঁর ‘রাগতত্ত্ববিবোধ’ গ্রন্থে শ্রুতি ও শ্রুতি অনুসারে স্বরবিভাগপ্রণালী আরো স্পষ্টভাবে আলোচনা করেছেন। অবশ্য তাঁদের বিভাগপদ্ধতি সম্পূর্ণ ভরতেরই অনুযায়ী। নারায়ণদেব উল্লেখ করেছেন,

ধ্বন্যবচ্ছিন্নবীণায়াং মধ্যে তারকসংস্থিতিঃ ।

ত্র্যাংশিনস্ত্রাণ্ডভাগান্তে মধ্যমস্ত চ পঞ্চমম্ ॥

মধ্যমং ষড়্জযোগে সপয়োর্মধ্যমানয়েৎ ।

ত্র্যাংশিতস্ত তয়োর্মধ্যস্ত্রাণ্ডাংশান্তে তথার্ষভম্ ॥

তর্ভৈব ধৈবতং মধ্যে সপয়োঃ স্থাপয়েদবুধঃ ।

তত্র ভাগদ্বয়ং ত্যক্ত্বা নিষাদাখ্যাং স্বরং নয়েৎ ॥

অবশ্য সঙ্গীত-পারিজাতকার পণ্ডিত অহোবলের স্বর-স্থাপনার পদ্ধতিও ঠিক এই

১৩। কাব্যমালা-সংস্করণে কিছু কিছু পার্থক্য আছে। যেমন : “তয়োরেকতরস্তাং মধ্যমগ্রামিকীং কুর্বা পঞ্চমস্তাপকর্ষে শ্রুতিং তামেব পঞ্চমবশাৎ ষড়্জগ্রামিকী কুর্বাৎ।”—নাট্যাশাস্ত্র (কাব্যমালা), পৃঃ ৪৩৩

ধরণের। শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরের স্থাপন সম্বন্ধে শ্রীনিবাসের অভিমত পণ্ডিত অহোবিলেরই মতো। শুদ্ধ-স্বরস্থাপন সম্বন্ধে শ্রীনিবাস উল্লেখ করেছেন,

পূর্বাংতয়োশ্চ মেবোশ্চ মধ্যো তারকসঃ স্থিতঃ ।

তদধে ষ্মরিতারশ্চ স্মরশ্চ স্থিতির্ভবেৎ ॥

* * *

ভাগত্রয়সমায়ুক্তং তৎসূত্রং কারিতং ভবেৎ ।

পূর্বভাগষ্মাদগ্রে স্থাপনীয়োহথ পঞ্চমঃ ॥

ষড়্জপঞ্চমমধ্যো তু গান্ধারস্থানমাচরেৎ ।

ষড়্জপঞ্চমগং সূত্রমংশত্রয়সমম্বিতম্ ॥

তত্রাংশত্রয়সংত্যাগাং পূর্বভাগে তু রিভবেৎ ।

পঞ্চমাত্তরষড়্জাখ্যমধ্যো ধৈবতমাচরেৎ ॥

পসন্মোর্মধ্যভাগেস্তাং ভাগত্রয়সমম্বিতে ।

পূর্বভাগবৎ ত্যক্ত্বা নিষাদো রাজতে স্বরঃ ॥

এ' থেকে বোঝা যায় একটি বীণার তার হবে ৩৬" ইঞ্চি দীর্ঘ ও এই দীর্ঘতা হ'ল বীণার উত্তর ও পূর্ব মেরু-দু'টির মাঝখানের তারের। মনে করা যেতে পারে যে এই তারেই ষড়্জস্বর স্থাপিত। সুতরাং তদনুযায়ী অপরাপর তারের দৈর্ঘ্য হবে :

স	রি	গ	ম	প	ধ	নি	স
৩৬"	৩২"	৩০"	২৭"	২৪"	২১ $\frac{১}{২}$ "	২০"	১৮"

অনেকের মতে বর্তমান পদ্ধতির ঠাটের সাতটি শুদ্ধস্বরের তারের (বীণার) দৈর্ঘ্য হ'ল,

স	রি	গ	ম	প	ধ	নি	স
৩৬"	৩২"	২৮ $\frac{১}{২}$ "	২৭"	২৪"	২১ $\frac{১}{২}$ "	১৯ $\frac{১}{২}$ "	১৮"

সুতরাং মেরু থেকে তারের পরিমাপ হবে—

১	১	১	১	১	১	১	১
---	---	---	---	---	---	---	---

পুনরায় শুদ্ধ সাতস্বরের কম্পন-সংখ্যা অনুমান করা হয়েছে,

স	রি	গ	ম	প	ধ	নি	স
২৪০	২৭০	২৮৮	৩২০	৩৬০	৪০৫	৪৩২	৪৮০

আবার অনেকের মতে—

২৪০	২৭০	৩০০	৩২০	৩৬০	৪০৫	৪৫০	৪৮০
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

যাইহোক একটি মত অনুসারে, অর্থাৎ মধ্য-ষড়্জ থেকে তার-ষড়্জ (স—স') পর্যন্ত শুদ্ধ সাতস্বরের পারস্পরিক দৈর্ঘ্য ৩৬", ৩২", ৩০", ২৭", ২৪", ২১ $\frac{১}{২}$ ", ২০" এবং ১৮" ইঞ্চি ধরে নিয়ে পণ্ডিত শ্রীনিবাসের শ্লোকগুলি বিশ্লেষণ করলে দেখা যায়—

(১) পূর্ব ও উত্তর মেরু-ছ'টির মাঝখানে তার-ষড়্জ (স') থাকলে তার অর্ধভাগে অতিতার-ষড়্জ (স') ধ্বনিত হবে। তারের দৈর্ঘ্য $৩৬" \div ২ = ১৮"$, সুতরাং তার-ষড়্জ (স') ধ্বনিত হবে $৩৬" - ১৮" = ১৮"$ ইঞ্চি স্থানে এবং অতিতার-ষড়্জ হবে $১৮" - ২" = ১৬"$ ইঞ্চি স্থানে।

(২) ॥ মধ্যম ॥ $৩৬" - ১৮" = ১৮"$; $১৮" \div ২ = ৯"$; $১৮ + ৯" = ২৭"$; অর্থাৎ ২৭" দৈর্ঘ্যে মধ্যমের স্থান।

(৩) ॥ পঞ্চম ॥ $৩৬" - ১৮" = ১৮"$; $১৮" \div ৩ = ৬"$; $৬" \times ২ = ১২"$; $৩৬" - ১২" = ২৪"$ দৈর্ঘ্যে পঞ্চমের স্থান।

(৪) ॥ গাঙ্কার ॥ $৩৬" - ২৪" = ১২"$; $১২" \div ২ = ৬"$; $৩৬" - ৬" = ৩০"$ দৈর্ঘ্যে গাঙ্কারের স্থান।

(৫) ॥ ঋষভ ॥ $৩৬" - ২৪" = ১২"$; $১২" \div ৩ = ৪"$; $৪" \times ২ = ৮"$; $২৪" (প) + ৮" = ৩২"$ দৈর্ঘ্য ঋষভের স্থান।

(৬) ॥ ধৈবত ॥ পঞ্চম থেকে তার-ষড়্জ (স') $= ২৪" - ১৮" = ৬"$; $৬" \div ২ = ৩"$; $১৮" + ৩" = ২১"$ দৈর্ঘ্যে ধৈবতের স্থান। কিন্তু এখানে ধৈবতের ঋষভ থেকে পঞ্চম সংখ্যার স্বরহিসাবে (fifth) গণ্য হওয়া উচিত।

সুতরাং ত্রৈরাশিকের মাধ্যমে পাওয়া যায় $\frac{২৪" \times ৩২"}{৩৬"} = ২১\frac{১}{২}" = ২১\frac{১}{২}"$ ধৈবতের স্থান

(৬) ॥ নিষাদ ॥ পঞ্চম থেকে ষড়্জ $= ২৪" - ১৮" = ৬"$; $৬" \div ৩ = ২"$; $২" \times ২" = ৪"$; $২৪" - ৪" = ২০"$ দৈর্ঘ্যে নিষাদের স্থান।^{৮৪} সুতরাং শ্রীনিবাস

৮৪। (ক) শ্রীহরী রাও : *A Plea for a Rational Interpretation of Saṅgītaśāstra* (The Journal of Music Academy, Madras, Vol. IX, 1938, pp. 49-67).

(খ) পণ্ডিত বিজ্ঞানারায়ণ ভাতখণ্ডে : *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems of the 15th, 16th, 17th and 18th Centuries*, pp. 28, 36-37.

(গ) শ্রীলক্ষ্মীকান্ত মুখোপাধ্যায় : “শ্রুতি ও স্বরহান (প্রাচীন)”, ‘প্রবাসী’, ১৩৬১, পৃ: ২৭০-২৭৮

প্রভৃতির মতে (১) পূর্ব ও উত্তর যেক-দু'টির মাঝখানে তার-ষড়্জ ; (২) মধ্য-ষড়্জ ও তার-ষড়্জের মাঝখানে মধ্যমস্বর ; (৩) মধ্য-ষড়্জ ও তার-ষড়্জের মধ্যস্থানকে তিনভাগ ক'রে পূর্বের দু'ভাগের প্রথমে পঞ্চমস্বর ; (৪) মধ্য-ষড়্জ ও পঞ্চমের মাঝখানে গান্ধার ; (৫) ষড়্জ ও পঞ্চমের মধ্যবর্তী স্থানকে তিন ভাগ ক'রে দু'ভাগের পূর্বভাগে ঋষভ ; (৬) পঞ্চম ও ষড়্জের মাঝখানে ধৈবত ; (৭) পঞ্চম ও তার-ষড়্জের মধ্যভাগকে তিন ভাগ ক'রে ও পূর্ব দু'টি ভাগ ত্যাগ ক'রে উত্তর তৃতীয়ভাগে নিষাদ—এই হবে শুদ্ধ সাতস্বরের স্থান। বিকৃত স্বরের বিষয়ে ভারতের সঙ্গে শাস্ত্রদেব ও তাঁর পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রীদের মতের ঐক্য নাই, কেননা ভারত মাত্র দু'টি স্বরের (গান্ধার ও নিষাদ) বিকৃতভাব স্বীকার করেছেন।

ভ্রমত-প্রবর্তিত (প্রাচীন) ঋতিবিভাগপদ্ধতি থেকে কিন্তু বর্তমান হিন্দুস্থানী-পদ্ধতির মিল নাই। উভয় পদ্ধতির মধ্যে (প্রাচীন ও নবীন) স্বরগুলির ঋতিসংখ্যা সমান হ'লেও স্বরস্থানের নির্ণয়-ব্যাপারে উভয়ের মধ্যে মতের পার্থক্য যথেষ্ট। প্রাচীন পদ্ধতিতে সাত স্বরের স্থান নির্দিষ্ট হয় ৪, ৭, ৯, ১৩, ১৭, ২০, ২২ সংখ্যক ঋতিতে, কিন্তু বর্তমান বা নতুন পদ্ধতি অনুসারে স্বরস্থান হয় ১, ৫, ৮, ১০, ১৪, ১৮, ২১ ঋতিগুলিতে। দু'টি পদ্ধতির তুলনামূলক ঋতি ও স্বরস্থান যেমন,

ক্রতি-সংখ্যা	ক্রতি-নাম	ভরত-প্রবর্তিত প্রাচীন পদ্ধতি		বর্তমান পদ্ধতি	
১	ভীষ্মা	স	
২	কুম্ভতী				
৩	মন্দা				৪
৪	ছন্দোবতী	স	৪		
৫	দয়াবতী	রি	
৬	রজনী				
৭	রতিকা	রি	৩		৩
৮	রৌদ্রী	গ	
৯	ক্রোধা	গ	২		২
১০	বজ্রিকা	ম	
১১	প্রসারিণী				
১২	প্রীতি				৪
১৩	মার্জনী	ম	৪		
১৪	ক্ষিতি	প	
১৫	রক্তা				
১৬	সন্দীপনী				৪
১৭	আলাপিনী	প	৪		
১৮	মদন্তী	ধ	
১৯	রোহিণী				৩
২০	রম্যা	ধ	৩		
২১	উগ্রা	নি	
২২	কোভিণী	নি	২		২

প্রাচীন পদ্ধতির পরিবর্তে বর্তমান নতুন পদ্ধতির ব্যবহার খুবই আধুনিক। ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে দেখা যায় মূনি ভরত থেকে শাকদেবের—অর্থাৎ খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী থেকে ১৩শ শতাব্দী পর্যন্ত তো বটেই, তা ছাড়া সঙ্গীতসুধাকর-প্রণেতা হরিপাল (১৩০২—১৩১২ খৃ°), সঙ্গীতসুধোদয়কার লক্ষ্মীনারায়ণ (১৫০২—১৫৪২ খৃ°), পণ্ডিত রামানন্ড (১৫৫০ খৃ°), পুণ্ডরিক বিঠল (১৫২০ খৃ°), পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃ°), গোবিন্দ-দীক্ষিত (১৬১৪ খৃ°), বেঙ্কটমুখী (১৬২০ খৃ°), পণ্ডিত অহোবল (১৭০০ খৃ°), কবি লোচন পণ্ডিত (১৭ খৃষ্টাব্দের মাঝামাঝি), হৃদয়নারায়ণ (১৬৬৭ খৃ°), ত্রিনিবাস পণ্ডিত (১৭০০—১৭৫০ খৃ°),

তুলজা (১৭২৯—১৭৩৫ খৃ°), রাজা নারায়ণদেব (১৮০০ খৃ°), কবি নারায়ণ (১৮০০ খৃ°), গোপীনাথ (১৮০০ খৃ°), নরহরি চক্রবর্তী (১৮০০ খৃ°) প্রভৃতি সকলেই ভরত-প্রবর্তিত প্রাচীন পদ্ধতি অম্লসরণ করেছেন। বোড়শ শতাব্দীর সঙ্গীতশাস্ত্রী পণ্ডিত রামামতা তাঁর 'স্বরমেলকলানিধি' পুস্তকে ভরতের মতোই শ্রুতির স্বরস্থান সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

তত্র তুর্ধ্বশ্রুতৌ ষড়্জঃ সপ্তম্যামৃষতো মতঃ ॥

ততো নবম্যাং গান্ধারস্বয়োদশ্যাং তু মধ্যমঃ ।

পঞ্চমঃ সপ্তদশ্যাং তু দ্বৈবতো বিংশতিশ্রুতৌ ॥

দ্বাবিংশে তু নিষাদঃ শ্রাচ্ছ্রুতিষিখং স্বরোদ্ভবঃ ।

দ্বাভ্যাং নিষাদগান্ধারৌ তিস্রভ্যো দ্বৈবতর্ষভৌ ॥

চতুস্তভ্যস্বয়ন্ত স্য্যঃ ষড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ ।^{৮৫}

দক্ষিণী শাস্ত্রী বেঙ্কটমুখীও (১৬২০ খৃ°) তাঁর 'চতুর্দশীপ্রকাশিকা' গ্রন্থে শার্ঙ্গদেবের মতো শ্রুতিবীণার মাধ্যমে শ্রুতি ও স্বরস্থান নির্ণয় করেছেন ভরতকে অম্লসরণ করে। এমন কি ১৮শ শতাব্দীর গুণী রাজা নারায়ণদেব তাঁর সঙ্গীতসারে ও নরহরি চক্রবর্তী তাঁর 'সঙ্গীতসারসংগ্রহ' গ্রন্থে ভরত-প্রবর্তিত স্বরস্থান-বিভাগকেই স্বীকার করেছেন। সুতরাং বর্তমান শ্রুতিবিভাগ ও স্বরস্থানপদ্ধতির সৃষ্টি হয়েছে মনে হয় বিংশ শতাব্দীর সমাজে। বিস্তৃত আলোচনার পরিবর্তে শুধুমাত্র ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর 'সঙ্গীতসার' গ্রন্থ থেকে তাঁর স্বীকারোক্তি উদ্ধৃত করলেই বর্তমান হিন্দুস্থানীপদ্ধতি অম্লসরণী স্বরস্থান-বিভাগটির রহস্য সাধারণভাবে বোঝা যাবে বলে মনে করি। তিনি উল্লেখ করেছেন : "কিন্তু শাস্ত্রের সহিত বর্তমান সময়-প্রচলিত বীণাদি যন্ত্রের পর্দা-বিছাসের ঐক্য নাই। যে যে স্বরে যে কয়েকটি করিয়া শ্রুতি-সংখ্যা নির্দিষ্ট আছে, সেই সেই স্বর তাহার অন্ত্যশ্রুতিতে সংস্থাপিত, ইহা শাস্ত্রকারেরা কহিয়া গিয়াছেন, * * । কিন্তু বীণাদি যন্ত্রের পর্দা দেখিলে তর্ষপরীত্যাই প্রতীত হয়, অর্থাৎ নিষাদ ও ষড়্জের মধ্যে যে পরিমাণে স্থান আছে, ষড়্জ ও ঋষভের মধ্যে প্রায় তাহার দ্বিগুণ স্থান আছে। ইহাতে বোধ হয়, আধুনিক বীণাকারেরা অন্ত্যশ্রুতিতে স্বরস্থাপন না করিয়া প্রথম শ্রুতিতেই স্বরকে স্থাপন করিয়া থাকিবেন। উইলার্ড প্রভৃতি মহামহোপাধ্যায়গণও এই মতটি অবলম্বন করিয়া হিন্দু-সংগীত বিষয়ক প্রস্তাব লিখিয়া গিয়াছেন এবং ইংরাজী

৮৫। Vide *Svaramelakalānidhi* edited by M. S. Rāmaswāmi Aiyar (published by the Annamalai University, 1932), II. 27-30.

সংগীত-গ্রন্থকর্তাদিগেরও মত এই মতের অনুগত ; বিশেষতঃ সংস্কৃত শাস্ত্রকর্তারা চতুর্থ, পঞ্চম ও নবম প্রভৃতি শ্রুতিতে ষড়্জাদি স্বরসমূহকে স্থাপিত করিয়াও তত্ত্বপূর্ববর্তী শ্রুতিসকলের স্বরকারণ স্বীকার করিয়াছেন (?) ; বোধ করি সেই কারণেই বীণকারেরা প্রথম, পঞ্চম ও অষ্টমাদি শ্রুতিতে ষড়্জাদি স্বরসমূহকে স্থাপিত করাতে উক্ত বৈপরীত্য সংঘটিত হইয়া থাকিবে। কিন্তু কি হেতু, কোন্ সময়ে কোন্ ব্যক্তি কর্তৃক এরূপ বৈপরীত্য সংঘটিত হইয়াছে তাহার কোন বিশেষ প্রমাণ দেখিতে পাওয়া যায় না। বাহা হউক আমরা বীণকার-দিগের (বর্তমান) মতের অনুবর্তী হইয়াই শ্রুতি-বিভাগ করিলাম * * ।^{১৬}

বর্তমান পদ্ধতির স্বরস্থান-নির্ণয়ের এই পর্যন্ত গেল সংক্ষিপ্ত ইতিহাস। তবে সাতস্বরের শ্রুতিসংখ্যার ব্যাপারে প্রাচীন ও নবীন মত-দু'টির সিদ্ধান্ত একই। ভারত ষড়্জগ্রামের শ্রুতি-বিভাগের পরিচয় দিয়েছেন ৪, ৩, ২, ৪, ৪, ৩, ২ শ্রুতির অন্তর বা ব্যবধান অনুযায়ী। তিনি মধ্যমগ্রাম সম্বন্ধে বলেছেন,

চতুঃশ্রুতিস্ত্ব বিজ্ঞেয়ো মধ্যমঃ পঞ্চমঃ পুনঃ।

ত্রিশ্রুতির্ধৈবতস্ত্ব স্মাচ্চতুঃশ্রুতিক এব চ ॥

নিষাদষড়্জো বিজ্ঞেয়ো দ্বিচতুঃশ্রুতিসম্ভবো।

ঋষভস্ত্রিঃশ্রুতিশ্চ ত্রাং গান্ধারো দ্বিশ্রুতিস্তথা ॥

অর্থাৎ মধ্যমগ্রামে সাত স্বরে শ্রুতিসংখ্যার বিভাগ হবে ৪, ৩, ২, ৪, ৩, ৪, ২। ভারতের পরবর্তী গ্রন্থকারেরা ১৫শ—১৬শ শতাব্দী পর্যন্ত মধ্যমগ্রামের এ'ধরণের শ্রুতিবিভাগই স্বীকার করেছেন।

শ্রুতির পর ভারত ষড়্জ ও মধ্যমগ্রামের মূর্ছনার পরিচয় দিয়েছেন। মূর্ছনার আভিধানিক অর্থ সম্বন্ধে তিনি বলেছেন ক্রমযুক্ত (পর পর) সাত স্বরকে 'মূর্ছনা'

১৬। (ক) 'সঙ্গীতলাস' (২য় সংস্করণ, কলিকাতা), পৃ° ৩-৪

(খ) এন. এস. রামচন্দ্র ও এই গ্রন্থের উল্লেখ ক'রে বলেছেন :

"Sa is fixed on the fourth string, Ri on the 7th, Ga on the 9th * *. This gives the values of the Suddha scale indubitably and this clearly shows the mistake committed by a host of writers including Sir Wm. Jones, Ousley, Paterson, Stafford, Williard, French, Carl Engel, S. M. Tagore, Grosset, C. R. Day, etc., when they defined S to R as four śrutis, R to G as three śrutis and so on. Mr. Fox-Strangways also accepts this wrong allocation of the śrutis in the face of the texts and practice and is therefore led into a series of errors."—*The Rāgas of Karnatic Music* (Madras, 1938, pp. 21-22).

বলে : “ক্রমযুক্তাঃ স্বরাঃ সপ্ত মুছনাঋত্ভিসংজ্ঞিতাঃ ।”^১ মতঙ্গ বৃহদ্বঙ্গীতে আরো স্থম্পষ্টভাবে মুছনার পরিচয় দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন : “মুছা মোহসমুচ্ছায়য়োঃ”, মুছতে (?) যেন রাগো হি মুছনেত্যভিসংজ্ঞিতা, আরোহণাবরোহণক্রমেণ স্বরসপ্তকম্”। মতঙ্গ মুছনায় সাতটি স্বরেরই শুধু আরোহণ নয়, অবরোহণও স্বীকার করেছেন। তাছাড়া সাতটি স্বরের মতো তিনি ষারোটি স্বরের ক্রম-আরোহণ-অবরোহণ তথা মুছনাও স্বীকার করেছেন : “সা চ মুছনা বিবিধা সপ্তস্বরমুছনা ষাদশস্বরমুছনা ইতি”। এ’ছাড়া বলেছেন পূর্ণ, ষাড়ব, ঔড়ব ও সাধারণভেদে মুছনাও চারশ্রেণীর। ভরত এই চার রকম মুছনাভেদ স্বীকার করে বলেছেন : “ষাড়বোড়ুবিতসংজ্ঞিতাঃ পূর্ণা সাধারণকৃতান্তেতি চতুর্বিধশ্চতুর্দশ মুছনাঃ” (২৮।৩১)।

ভরত ষড়্জ ও মধ্যম গ্রামের সাত স্বরের মুছনাগুলির পরিচয়ে বলেছেন :

ষড়্জগ্রামের... { উত্তরমল্লারী, রজনী, উত্তরায়তা, শুক্লষড়্জা, মংসরীকৃতা, অশ্বক্রান্তা, অভিরুদগতা—৭টি মুছনা

মধ্যমগ্রামের... { সৌবীরী, হরিণাশ্বা, কলোপনতা, শুক্লমধ্যা, মার্গবী, পৌরবী, কণ্ঠকা—৭টি মুছনা

পূর্ণা মুছনায় সাতটি স্বরের সমাবেশ থাকে। ষাড়বে ছ’টি ও ঔড়বে পাঁচ স্বরের ক্রম-সমাবেশ থাকে। সাধারণ-মুছনায় কেবল কাকলিনিষাদ ও অন্তরগাঙ্গার স্বর থাকে। মতঙ্গ বলেছেন : “সাধারণস্বরো নিষাদগাঙ্গারবন্তো। তদাদিকৃতা তত্রৈবাস্তভূতা সাধারণমুছনা ভবতি”।

ভরত তানেরও উল্লেখ করেছেন, কিন্তু তানের কোন আভিধানিক পরিচয় তিনি দেন নি। ভরত উল্লেখ করেছেন : “তত্র মুছনাতানাস্চতুরশীতিঃ”। (১) ষড়্জ, ঋষভ, পঞ্চম ও নিষাদ-বিহীন চার রকম তান—ষড়্জগ্রামে এবং ষড়্জ, ঋষভ, গাঙ্গার ও নিষাদ-বিহীন তিন রকম তান—মধ্যমগ্রামে বিকাশ লাভ করে। (২) ষড়্জ-পঞ্চম, ঋষভ-পঞ্চম ও গাঙ্গার-নিষাদ-বিহীন তিন রকম তান—ষড়্জগ্রামে ও গাঙ্গার-নিষাদ ও ঋষভ-ধৈবত-বিহীন দু’রকম তান—মধ্যমগ্রামে দেখা যায়। ভরত বলেছেন তন্ত্রী তথা বীণা প্রভৃতিতে প্রবেশ ও নিগ্রহভেদে তানক্রিয়া (তানের কাজ) দু’রকম। (১) প্রবেশ বলতে স্বরকে নিম্ন (অপকৃষ্ট) বা নরম (মৃদু তথা নারদব) করা বোঝায়, (২) নিগ্রহ অর্থে স্পর্শ করা। একমাত্র

মধ্যমস্বর অবিকৃত (অনাঙ্গী) ব'লে^{৮৮} তার কোনরূপ প্রবেশ (নিম্নতা) বা সংস্পর্শ হয় না। ভরত বলেছেন শিল্পী ও শ্রোতার স্ব্থ বা আনন্দ-বিধানের জন্তই তান ও মূছনার উপযোগিতা।

ভরত 'সাধারণ' অর্থে অন্তর বা ব্যাবধানিক স্বর বলেছেন। স্বর ও জাতিভেদে সাধারণ দু'রকম। স্বরসাধারণ আবার ষড়্জ ও মধ্যম গ্রামভেদে ষড়্জসাধারণ ও মধ্যমসাধারণ হিসাবে পরিচিত। অবশ্য সাধারণ সম্বন্ধে পূর্বেই আলোচিত হয়েছে।

ভরত আঠারটি জাতীর ('জাতয়োহষ্টাদশোত্যেব') রাগত্ব বা রাগধর্মত্ব প্রমাণ করার জন্য দশটি লক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন। এই দশটি লক্ষণের প্রয়োগ ও প্রচলন খৃষ্টপূর্বযুগে ছিল কিনা তার সঠিক বিবরণ পাওয়া যায় না। তবে রামায়ণে বা মহাভারতে স্বরসন্দর্ভের সমাবেশ নিয়ে শুদ্ধ-জাতিগানের প্রচলন ছিল। দেবগান্ধার বা গান্ধার (গান্ধারীজাতি ?) রাগেরও উল্লেখ মহাভারত-হরিবংশে পাওয়া যায়। কৈশিকরাগেরও (কৈশিক-গ্রামরাগ বা কৈশিকী-জাতিরাগ) উল্লেখ হরিবংশে আছে। রাগের স্বরসম্বাদিতার (ষড়্জ-পঞ্চম অথবা ষড়্জ-মধ্যম ভাব) প্রয়োগ তখন নির্দিষ্টভাবে না পাওয়া গেলেও তাতে মাধুর্য, লাবণ্যাদি গুণের ও রঞ্জণশক্তির যে বিকাশ ছিল একথা সত্য। গ্রহ ও অংশ শব্দ-দু'টির উল্লেখ না থাকলেও মন্দ্র, মধ্য ও তারাদি, স্থানত্রয়ের ব্যবহার ছিল। সূত্ররাং দশ-লক্ষণের পরিপূর্ণ বিকাশ খৃষ্টীয় অষ্টমের গোড়ার দিকে দেখা গেলেও একথা স্বীকার করতে হবে যে কোন জিনিসের পরিপূর্ণতার বিকাশ একদিনে হয় না, ক্রমবিকাশের ধারা সকল জিনিসেই থাকে। তাই মনে হয় বৈয়াকরণিক বা গাণিতিক ভিত্তিতে দশ-লক্ষণের বিচার ও বিশ্লেষণের প্রয়োজনবোধ হয়তো খৃষ্টপূর্বাব্দের সমাজে ছিল না, কিন্তু তার প্রয়োগ আংশিকভাবে অবশ্যই ছিল। পরে সূন্যায়িত করার জন্য ভরত সেগুলিকে সংগ্রহ ক'রে রাগের প্রকৃতি নির্ণয়ের জন্য প্রয়োগ করেন। তখনই বিজ্ঞানসম্মত হ'ল সঙ্গীতের ধারা ও সাধনা এবং সে' ধারাই অমৃত হ'ল পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রী ও সাধকদের ভিতরে।

ভরত জাতিরাগ-নির্ণয়ের জন্য দশটি লক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন :

গ্রহাংশৌ তারমন্দ্রৌ চ ত্রাসোপহাস্য এব চ।

অল্লভং চ বহুব্ধং চ ষাড়বোড়বিত্তে তথা ॥^{৮৯}

৮৮। মুনি ভরতের সময় (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) মধ্যমস্বর অবিকৃত ছিল, কিন্তু খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীতে শার্ঙ্গদেবের সময় শুধু মধ্যমের নয়, ষড়্জাদি সকল স্বরেরই বিকৃততাব দেখা দিয়েছিল।

৮৯। নাট্যশাস্ত্র (কাঙ্গী সংস্করণ) ৮২।৭০

গ্রহ, অংশ, তার, মল্ল, ত্রাস, অপত্রাস, অল্পত, বহুত, যাড়ব ও ঔড়ব এই দশবিধ লক্ষণ। পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে যে ভরত গ্রহ ও অংশ সমান অর্থে ব্যবহার করেছেন : “যং প্রবৃত্তং ভবেদগানং সোহংশো গ্রহ বিকল্পিতঃ”। তাছাড়া ‘তত্রাংশো নামঃ’ শব্দগুলি উল্লেখ ক’রে যেখানে অংশ সম্বন্ধে আলাদা ভাবে বলতে চেয়েছেন সেখানেও দেখা যায় অংশকে তিনি গ্রহ থেকে অভিন্ন বলেছেন : “যস্মিন্ বসতি রাগস্ত যস্মাচ্চৈব প্রবর্ততে”। রাগের আলাপ বা বিকাশ যেখান থেকে আরম্ভ হয় তাকে ‘গ্রহ’ বলে ও রাগ যে স্বরে স্থিত হয় বা যে স্বরের (বহুল বা পুনঃপুনঃ) প্রয়োগের জন্ত রাগমূর্তি রূপায়িত ও পরিপুষ্ট হয় তাকে (সে স্বরকে) অংশ বা বাদী (‘বদনাবাদী’) বলে। সুতরাং ভরত অংশের পরিচয় দেবার প্রসঙ্গে ‘যস্মিন্ বসতি’ ও ‘যস্মাচ্চৈব প্রবর্ততে’ এই উভয় কথাই বলেছেন ও তা থেকে গ্রহ ও অংশকে যে তিনি এক ও অভিন্ন বলেছেন তা বোঝা যায়।^{১০}

পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীতে শাক্তদেব সংগ্রাস ও বিগ্রাস এ’ দু’টি লক্ষণকে অধিক গ্রহণ ক’রে রাগ-নির্ণয়ের জন্ত তেরোটি লক্ষণের কথা উল্লেখ করেছেন : “কাপীতোবমাহঙ্গয়োদশ” (১৭৭৩০)। কল্লিনাথও “অথ ত্রয়োদশবিধং জাতি-লক্ষ্য ইতুদ্দেশে লক্ষ্যত্বেনোপাত্তজাতিনিরূপণাবসরে” প্রভৃতি কথায় তেরোটি লক্ষণ সমর্থন করেছেন।

দশটি বা তেরোটি লক্ষণ স্বীকার করার উদ্দেশ্য রাগ বা রাগের স্বরূপ ও প্রকৃতি নির্ণয় করা। ভরত জাতি তথা জাতিরাগ নির্ণয়ের জন্ত দশ-লক্ষণ স্বীকার করেছেন। আর এ’ থেকে বোঝা যায় যে নাট্যশাস্ত্রে শুদ্ধ ও বিকৃত জাতিগুলি (আঠারটি) রঞ্জনাশক্তি ও লাভগ্যগুণবিশিষ্ট রাগই। ভরত জাতির উদ্দেশ্যে ‘রাগ’ শব্দটি অন্তত পাঁচবার নাট্যশাস্ত্রে ব্যবহার করেছেন। যেমন (১) ‘জাতিরাগং ক্ষতিশ্চৈব’ (২৮।৩৫); (২) ‘যস্মিন্ বসতি রাগস্ত’ (২৮।৭২); (৩) ‘* * রাগ-মার্গপ্রযোজকঃ’ (৩১।৩৯); (৪) ‘এবমেনং বিনা গানং নাট্যং রাগং ন গচ্ছতি’ (৩২।৪৫০); (৫) ‘* * রাগঃ সজ্জ্বৰ্ণ এব চ’ (৩২।৪৭৫)। মোটকথা ‘জাতি’-নামে আঠারটি কারণ-রাগের বিকাশ নাট্যশাস্ত্রে দেখা যায়।

যাড়জী প্রভৃতি সাতটি শুদ্ধজাতির ত্রাস তাদের নামানুযায়ী সাতটি স্বর;

১০। সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকায় সিংহভূপাল উল্লেখ করেছেন : “নজ্জং তর্হি গ্রাহংশয়োঃ কো ভেদঃ? উচ্যতে—অংশো বাস্তব পরম্, গ্রহস্ত বাস্তাদিভেদস্তিস্ততুর্বিধঃ; অংশচ্চ রাগজনকত্বাৎ প্রধানম্, গ্রহস্তপ্রধানমিতি তয়োর্ভেদঃ।” মতঙ্গও বৃহদেদীতে এ’ কথাই বলেছেন তা উল্লেখ করেছি।

অর্থাৎ ষাড়্জীর গ্রাস ষড়্জ ; আর্ষভীর গ্রাস ঋষভ, ইত্যাদি। এই গ্রাসস্বরের (শুদ্ধজাতির) কোন পরিবর্তন বা বিকৃতি হয় না। শুদ্ধজাতি থেকে বিকৃত জাতি সৃষ্টি করতে গেলে গ্রাস ছাড়া আর সব-কিছুই পরিবর্তন করা যেতে পারে। ভরত তাই উল্লেখ করেছেন : “শুদ্ধা অন্যান্যস্বরাঃ স্বরাংশগ্রহণাসাঃ। এভ্যোহন্তভমেন দ্বাভ্যাং বহুভির্বা লক্ষণৈর্বিক্রিয়াদুপগতাঃ গ্রাসবর্জং বিকৃতসংজ্ঞা ভবন্তি”।^{১১}

প্রতিটি জাতির অংশ বা গ্রহ স্বর থাকা একান্ত প্রয়োজন। বর্তমানে প্রত্যেক রাগের একটির বেশী অংশ বা বাদীস্বর আমরা স্বীকার করি না। কিন্তু ভরত বলেছেন একটি জাতির রাগের তিনটির অধিকও অংশ থাকতে পারে ও সেদিক থেকে তিনি দু’টি গ্রামের (ষড়্জ ও মধ্যম) মোট ৬৩টি অংশ স্বীকার করেছেন। এর প্রসঙ্গে তিনি বলেছেন,

দ্বৈগ্রামকীনাং জাতীনাং সর্বাসামপি নিত্যশঃ।

অংশস্ত্রিষষ্ঠির্বিজ্ঞেয়াস্তাসাং চৈব তথা গ্রহাঃ ॥^{১২}

‘গ্রাস’ অর্থে জাতিরাগ বা রাগের আলাপ কিংবা বিকাশ যেখানে শেষ হয়। ভরত বলেছেন : “গ্রাসো হংগসমাপ্তৌ”। ‘অঙ্গ’ অর্থে অংশ বা পাদ। ‘অপগ্রাস’ একটি অংশ বা পাদের পূর্বার্ধে (প্রথমাংশে) থাকে : “অঙ্গমধ্যেহপগ্রাস এব স্ত্রাং”। ‘অঙ্গত্ব’ বলতে সাধারণভাবে কম স্বরের ব্যবহার বোঝায়। ভরত বলেছেন অঙ্গত্ব দু’রকম—অনভ্যাস ও লজ্জন। অংশ ছাড়া অগ্রাগ্র স্বরকে বর্জন করার নাম ‘অনভ্যাস’, আর সামান্যভাবে স্বরকে স্পর্শ করার নাম ‘লজ্জন’ : “স্বরাণাং লজ্জনাদনভ্যাসাচ্চ স্কৃদুচ্চরণম্”। ভরত বলেছেন লজ্জন অর্থে ষাড়ব ও ঔড়ব জাতি-দু’টিতে অংশ ভিন্ন অগ্রাগ্র স্বরকে বর্জন করা বোঝায় : “তত্র ষাড়বৌড়বিতকরণত্বমংশানাং”^{১৩} গীতানামস্তরমার্গমুপগতানাং স্বরাণংলজ্জনাদনভ্যাসাচ্চ স্কৃদুচ্চারণং যথা জাতিঃ”।^{১৪} অনেকে ‘অনভ্যাস’-শব্দের অর্থ করেন দুর্বল স্বরের অনাবৃতি বা অহুচ্চারণ। অন্তরমার্গ সাধারণত বিকৃত জাতিতে ব্যবহৃত হয়।

১১। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৮।৪৩

১২। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৮।৭৫ ; ২৮।৮৭ কাব্যমালা-সংস্করণে এর পাঠভেদ যেমন,

দ্বৈগ্রামিকীনাং জাতীনাং সর্বাসামপি নিত্যশঃ।

ত্রিষষ্ঠিরংশা বিজ্ঞেয়াস্তাসাং চৈব তথা গ্রহাঃ ॥ ২৮।৮৬

১৩। অনেকে ‘অংশানাং’ হানে ‘অনাংশানাং’ পাঠ শুদ্ধ বলেন।

১৪। নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা সং) ২৮।৮১

ভরত তিন রকম মন্ত্রগতির কথা উল্লেখ করেছেন—অংশপরা, শ্রাসপরা ও অপশ্রাসপরা : “ত্রিবিধা মন্ত্রগতিঃ—অংশপরা শ্রাসপরাপশ্রাসপরা চেতি । মন্ত্রস্তংশপরো নাস্তি শ্রাসে তু যৌ ব্যবস্থিতৌ * *” ।^{১৫} মন্ত্র বা নিয় (ধাদ)-গতির ব্যবহার অংশ পর্যন্ত অথবা শ্রাস বা অপশ্রাস পর্যন্ত হ’তে পারে। স্তত্রাং দেখা যায় যে ভরত ৬৩টি (২১×৩=৬৩) অংশ এবং ৪২টি অপশ্রাসের (কেননা প্রত্যেকটি জাতিতে অন্ততঃ দু’টি ক’রে অপশ্রাস থাকে) কথা বলেছেন। কিন্তু আসলে তিনি ৫৬টি অপশ্রাসের কথা উল্লেখ করেছেন। স্তত্রাং বোঝা যায় যে ১৪টি বিকৃত-জাতির প্রত্যেকটিতে আবার একটি ক’রে অধিক অপশ্রাস যোগ করা হয়, আর তারি জুড়ে অপশ্রাসের সংখ্যা হয় মোট ৪২+১৪=৫৬টি। প্রকৃতপক্ষে ভরত অঙ্গসমাপ্তিতে ২১টি শ্রাস ও অঙ্গমধ্যে ৫৬টি অপশ্রাসের কথা বলেছেন।^{১৬} ভরত অন্তরগান্ধার ও কাকলিনিষাদের উপযোগিতাও জাতিরাগের বিকাশে স্বীকার করেছেন : “দ্বিবিধাস্তরমার্গস্ত্ব জাতীনাং ব্যক্তিকারকঃ” ।^{১৭} ‘অন্তরমার্গ’ বলতে বিকৃতস্বর গান্ধার ও নিষাদ (অন্তর ও কাকলি) বোঝায় এবং পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে যে এরা বিকৃত-জাতিরাগে ব্যবহৃত হ’ত। অনেকে অন্তর ও কাকলি দু’টি বিকৃতস্বর-সম্পর্কিত গ্রাম হিসাবে গান্ধারগ্রাম, কৈশিকগ্রাম ও দৈবতগ্রাম এই তিনটির পরিচয় দেন।

১৫। নাট্যশাস্ত্রে (কাব্যমালা সং) ২৮।৮১

১৬। অংশ শ্রাসঃ—একবিংশতিবিধো হঙ্গসমাপ্তৌ । তদ্বরপশ্রাসোহপ্যঙ্গমধ্যে ঘটপঞ্চাশৎ-সংখ্যঃ । যথা—

শ্রাসো হঙ্গসমাপ্তৌ চৈকবিংশতিবিধো বিধাতব্যঃ ।

ঘটপঞ্চাশৎসংখ্যোহঙ্গমধ্যেহপ্যশ্রাস এব শ্রাৎ ॥

—নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা) ২৮।৮১

১৭। নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা সং) ২৮।৮৩

সাতটি শুদ্ধ জাতিরানের অংশ, শ্রাস ও অপশ্রাস স্বর :

সংখ্যা	শুদ্ধ জাতিরান	অংশ বা গ্রহ	শ্রাস	অপশ্রাস
১	ষড়্জী	ষড়্জ, মধ্যম, ধৈবত	ষড়্জ	মধ্যম, ধৈবত
২	আর্ষভী	ধৈবত, ঋষভ, মধ্যম	ঋষভ	ধৈবত, মধ্যম
৩	গান্ধারী	ষড়্জ, গান্ধার, পঞ্চম	গান্ধার	ষড়্জ, পঞ্চম
৪	মধ্যমা	মধ্যম, নিষাদ, ঋষভ	মধ্যম	নিষাদ, ঋষভ
৫	পঞ্চমী	ঋষভ, পঞ্চম, নিষাদ	পঞ্চম	ঋষভ, নিষাদ
৬	ধৈবতী	ধৈবত, ঋষভ, মধ্যম	ধৈবত	ঋষভ, মধ্যম
৭	নৈষাদী	মধ্যম, নিষাদ, ঋষভ	নিষাদ	মধ্যম, ঋষভ

ভরত উল্লেখ করেছেন :” তত্রৈকাদশ জাতয়োহধিকৃতাঃ পরস্পরং সংযোগাদেকাদশ নির্বর্তয়ন্তি”। অবশ্য এ’সম্বন্ধে পূর্বে উল্লিখিত হয়েছে। শুদ্ধ জাতিরানে মিশ্রণ নাই। তবে অংশ, গ্রহ, শ্রাস, অপশ্রাস ও বর্জিত স্বরের নীতি শুদ্ধ ও বিকৃত এই উভয় জাতিতেই সমান। ক্রমবিবর্ধমান সমাজে বৈচিত্র্য সৃষ্টি হওয়াই স্বাভাবিক ও তা প্রতিভার বিকাশ ও অবদান হিসাবে গণ্য। ভরত-পূর্ব যুগে শুদ্ধ সাতটি জাতিরান নিয়েই শিল্পীসমাজ সন্তুষ্ট ছিল, খৃষ্টীয় শতাব্দীর সূচনায় আবার নবসৃষ্টি আরম্ভ হ’ল। বিকৃত জাতিরান এই নবসৃষ্টিরই অবদান।

এভাবে ভরত বিকৃত জাতিগুলির অংশ বা গ্রহ, ত্রাস, অপত্রাস ও বর্জিত স্বরগুলিরও নিদর্শন দিয়েছেন।^{১৮} তাদের কয়েকটি যেমন,

সংখ্যা	বিকৃত জাতিরাগ	অংশ বা গ্রহ	ত্রাস	অপত্রাস
১	কৈশিকী	ষড়্জ, গান্ধার, পঞ্চম	পঞ্চম	ষড়্জ, গান্ধার
২	ষড়্জ-কৈশিকী	„	ষড়্জ	গান্ধার, পঞ্চম
৩	আন্ধ্রী	ঋষভ, পঞ্চম, নিষাদ	নিষাদ	ঋষভ, পঞ্চম
৪	কর্মারবী	ঋষভ, পঞ্চম, নিষাদ	ঋষভ	পঞ্চম, নিষাদ
৫	গান্ধারোদীচ্যবা	ষড়্জ, মধ্যম, ধৈবত	মধ্যম	ষড়্জ, ধৈবত
৬	মধ্যমোদীচ্যবা	„	„	„
৭	ষড়্জোদীচ্যবা	„	„	„

শাঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে (স্বরাধ্যায়, ৭ম প্রকরণ) জাতিরাগগুলির যে অংশ, ত্রাস ও অপত্রাসের পরিচয় দিয়েছেন ভরতের বিবরণ থেকে তা কিছুটা ভিন্ন। রাজা রঘুনাথও (১৬১৪ খৃ°) তাঁর ‘সঙ্গীতসুধা’ গ্রন্থে শাঙ্গদেবকে অনুসরণ করেছেন। শাঙ্গদেব অংশাদির পরিচয় যেভাবে উল্লেখ করেছেন তার পরিচয় দেওয়া হ’ল :

১৮। ‘অংশগ্রহণানির্দানং ব্যাখ্যাত্মকং । তত্র—

মধ্যমোদীচ্যবাস্তবস্ত নন্দয়ন্ত্যন্তর্ধৈব চ ।

তথা গান্ধারপঞ্চম্যাঃ পঞ্চমোংশো গ্রহন্তথা ॥

ধৈবত্যাশ্চ তর্ধৈবাংশৌ বিজ্ঞেয়ো ধৈবতর্ধভৌ ।

পঞ্চম্যাস্ত গ্রহাবংশৌ ভবতঃ পঞ্চমর্ধভৌ ।

গান্ধারোদীচ্যবাস্তবস্ত গ্রহাংশৌ ষড়্জমধ্যমৌ ॥

(১) ॥ ষাড়্জী ॥ ‘অন্তঃ ষাড়্জ্যাং ষড়্জ্যোন্তালঃ । গান্ধারপঞ্চমাবপন্তাসৌ । বরাটী দৃষ্টতে’ । ষড়্জ্যন্তাল এবং গান্ধার ও পঞ্চম অপন্তাস । নিবাদ ও ঋষভ বর্জিত হ’লে ষড়্জ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম ও ধৈবত এ’ পাঁচটি স্বর গ্রহ বা অংশ হয় : “ষাড়্জ্যামংশঃ স্বরাঃ পঞ্চ” । নিবাদ বর্জিত হ’য়ে ষাড়্জী কখনো ষাড়্জবজ্জাতি-রূপে প্রকাশ পায়, আবার নিবাদ কাকলি হ’লে অভিজাত দেশীরাগ বরাটীয় ছায়া আসতে পারে । ষড়্জ ও গান্ধারে এবং ষড়্জ ও ধৈবতে স্বরসংগতি হয় । এককল, দ্বিকল বা চতুর্কল এই তিন রকম তালের ব্যবহার হয় । এককল হ’লে চিত্রামার্গে মাগধীগীতির সমাবেশ থাকে । দ্বিকল হ’লে বার্তিকমার্গে সঙ্গাবিতার ও চতুর্কল হ’লে দক্ষিণামার্গে পৃথুলাগীতির প্রয়োগ হয় । নাটকের প্রথমাদ্ধে নৈজ্জামিকী-ধ্রুবগানেরও ব্যবহার হয় ।

(২) ॥ আর্ষভী ॥ আর্ষভীতে নিবাদ, ঋষভ ও ধৈবত তিনটি স্বর অংশ । ঋষভ গ্রাস । অংশস্বরই অপন্তাস । ষড়্জ বর্জিত হ’লে ষাড়্জ, কিংবা ষড়্জ ও পঞ্চম বর্জিত হ’লে আর্ষভী ঔড়বজ্জাতি সম্পন্ন হয় । এতে চচ্চংপুটতাল ও আটটি কলার ব্যবহার ও নৈজ্জামিকী-ধ্রুবগানের প্রয়োগ হয় । আর্ষভীতে অভিজাত দেশীরাগ মাধুকরীর বিকাশ হ’তে পারে ।

(৩) ॥ গান্ধারী ॥ গান্ধারী-জাতিরাগে ষড়্জ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম ও নিবাদ এ’ পাঁচটি স্বর বিকলে অংশ, গান্ধার গ্রাস, ষড়্জ ও পঞ্চম অপন্তাস । ধৈবত ও ঋষভ পর্যন্ত রাগের আরোহণ । ঋষভ বর্জিত হ’লে ষাড়্জ, কিংবা ঋষভ ও ধৈবত বর্জিত হ’লে ঔড়বজ্জাতি হয় । ষোলটি কলা ও চচ্চংপুট তালের ব্যবহার । প্রবেশিকা-ধ্রুবগানে এর প্রয়োগ হয় । গান্ধার ও পঞ্চম স্বর-দু’টির বিকাশ হ’লে গান্ধারীতে দেশী বেলাবলিরাগের প্রতীতি হয় ।

আর্ষভ্যাং তু নিবাদস্ত তথা চর্ষভধৈবতো ।

নিবাদ্যাং চ নিবাদস্ত গান্ধারচর্ষভস্তথা ।

তথা চ ষড়্জকৈশিক্যাং ষড়্জগান্ধারপঞ্চমঃ

ভিস্ফণামপি জাতীনাং গ্রহাণ্ডংশচ কীর্তিতাঃ ।

* * * *

পঞ্চমেনর্ষভশ্চৈব নিবাদো ধৈবতস্তথা ।

কর্ম্মব্যয়া বুধৈরংশা গ্রহাণ্ড পরিবীর্তিতাঃ । —প্রভৃতি

—মাসিকশাস্ত্র (কাব্যমালা) ২৮৮৭-১০৪ ;

কালী-সংস্করণ ২৮৭৬-৮৭

(৩) ॥ মধ্যম ॥ মধ্যমজাতিতে বড়জ, ঋষভ, মধ্যম, পঞ্চম ও ধৈবত পাঁচটি স্বর বিকল্পে অংশ, মধ্যম ত্রাস ও অংশস্বর অপত্ৰাস। বড়জ ও মধ্যম স্বরদুটির ব্যবহার অধিক ও গাঙ্কার অল্প। গাঙ্কার বর্জিত হ'লে ষাড়ব এবং নিষাদ ও গাঙ্কার বর্জিত হ'লে ঔড়বজাতি। আটটি কলা ও চচ্চংপুটতালের ব্যবহার। মধ্যমায় দেশী আঙ্কালীরাগের ছায়ায় প্রতীতি হ'তে পারে।

(৪) ॥ পঞ্চমী ॥ পঞ্চমী-জাতিরাগে ঋষভ ও পঞ্চম অংশ। পঞ্চম ত্রাস। ঋষভ, পঞ্চম ও নিষাদ অপত্ৰাস। বড়জ, মধ্যম ও গাঙ্কারের ব্যবহার অল্প। ঋষভ ও মধ্যমে সংগতি। আটটি কলা ও চচ্চংপুটতালের ব্যবহার। দেশীরাগ আঙ্কালীর প্রতীতি হ'তে পারে।

(৫) ॥ ধৈবতী ॥ ঋষভ ও ধৈবত অংশ। ধৈবত ত্রাস। ঋষভ, মধ্যম ও ধৈবত অপত্ৰাস। পঞ্চম বর্জিত হ'লে ষাড়ব এবং বড়জ ও পঞ্চম বর্জিত হ'লে ঔড়ব। ঋষভাদি মুছনা। ষাড়জী-জাতিরাগের মতো এতে বারোটি কলার ব্যবহার। প্রাবেশিকী-ধ্রুপদগানে এর ব্যবহার। দেশী শুদ্ধ কৈশিকরাগের প্রতীতি হ'তে পারে।

(৬) ॥ নৈষাদী ॥ ঋষভ, গাঙ্কার ও নিষাদ বিকল্পে অংশ। নিষাদ ত্রাস। অংশস্বর অপত্ৰাস। বড়জ, মধ্যম, পঞ্চম ও ধৈবত স্বরগুলির বেশী ব্যবহার। পঞ্চম বর্জিত হ'লে ষাড়ব এবং বড়জ ও পঞ্চম বর্জিত হ'লে ঔড়বজাতি। নাটকীয় নৈস্কামিকী-ধ্রুপদগানে এর ব্যবহার। বোলকলা ও চচ্চংপুট তালের প্রয়োগ। দেশী শুদ্ধস্বাধারিত-রাগের প্রতীতি হ'তে পারে।

এভাবে বিকৃত এগারটি জাতিরাগেরও অংশ, ত্রাস, অপত্ৰাস, ষাড়বস্ব ও ঔড়বস্ব, তাল, কলা প্রভৃতির উল্লেখ করা যেতে পারে। বিজ্ঞানসম্মতভাবে স্বরলিখন (notation) না থাকায় জাতিরাগগুলির বিকাশসাধন করা এখন কঠিন। তা ছাড়া গাঙ্কারগানের রীতি ও প্রকৃতি দেশীগান থেকে যথেষ্ট ভিন্ন। মাহুসের রুচি ও দৃষ্টিভঙ্গি পুরাতনের বৃকে নতুনের সৃষ্টি করতে উন্মূখ। জাতিরাগের স্বরসজ্জা ও প্রয়োগ তাই অভিজাত দেশীগানের সমাজে অচল হওয়াই স্বাভাবিক। তাছাড়া উল্লেখযোগ্য যে শাক্তদেব সনাতন যুগের জাতিরাগগুলিকে ধরা ও বোঝার জন্য অভিজাত দেশীরাগের প্রতীতি-রূপ মানদণ্ডের নিদর্শন দিয়েছেন, তাতে ক'রে আধুনিক যুগের মাহুসের বুদ্ধিবৃত্তি পেয়েছে স্বযোগ প্রাচীরের কিছুটা আভাস পেতে।

উল্লেখযোগ্য যে নাট্যশাস্ত্রকার ভরত জাতিরাগে তিনটির অধিকও

অংশের কথা উল্লেখ করেছেন। তাই গ্রহ বা অংশের নির্ণয় ব্যাপারে কিছুটা ভিন্নমতও আছে :

আৰ্ঘ্যভায়ুনিধা অংশ নিবাদী রিনিগাস্তয়ঃ ॥

সগপাঃ ষড়্জকৈশিক্যাস্ত্রিশ্রোহংশকাঃ প্রকীর্তিতাঃ ।

চতুরংশ সমনিধা ষড়্জোদীচ্যবতী স্মৃতাঃ ॥

কর্মারবী রিপনিধৈরাস্ত্রী রিপনিগঃ স্মৃতা ।

সগমপর্ধৈঃ ষাড়্জী স্রাং পঞ্চভিচাপি মধ্যমা ॥

সপরিমর্ধৈরংগৈঃ স্রাদ্গাঙ্কারী সগমানিপৈঃ ।

তদ্বৎস্রাদ্গাঙ্কারী চতশ্রোহংশৈশ্চ পঞ্চভিঃ ॥

কৈশিকী চ ষড়্জা স্রাং সগমপর্ধৈঃ স্মৃতাঃ ।

ষড়্জমধ্যা তু সপ্তাংশা ত্রিষষ্টিরিত্তি তেহংশকাঃ ॥**

ভরতের মতে গ্রহ ও অংশ সমার্থক (‘সোহংশো গ্রহ-বিকল্পিতঃ’) একথা পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে। শঙ্করদেব কিন্তু একথা স্বীকার করেন নি। তিনি বলেছেন : “তদ্রাংশগ্রহয়োরণ্যতরোক্তাবুভয়গ্রহঃ” (১।৭।৩১)। কল্লিনাথ এ’প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “* * যত্র কচিদংশ এবোচ্যতে ন গ্রহঃ, যত্র চ গ্রহ এবোচ্যতে ন অংশঃ, * * । অয়মর্থঃ—যত্র গীতলক্ষণে যস্ত স্রস্রাংশস্বমুক্তং নাগ্ৰস্ত গ্রহস্বং তত্র তস্রৈব গ্রহস্বমপ্যুক্তম্, যস্ত চ গ্রহস্বমুক্তং নাগ্ৰস্তাংশস্বং তত্রাপি তস্রৈবাংশস্বমপ্যুক্তমিতি । * * নস্বংশো গ্রহ ইতি ভরতাদেশেন সর্বেষুপাংশধর্মেষু গ্রহস্ত প্রাপ্তেষু গ্রহাংশয়োঃ কো বিশেষ ইতি চেৎ, উচ্যতে—গ্রহস্তাংশাতিদেশতস্ত প্রাপ্তং ন কেবলং বাদিস্বমেব ধর্মঃ, অপি তু বাদিস্বাদিচতুষ্টয়মপীতি তদ্যোভেদ ইতি”। মতঙ্গ বৃহদেশীতে উল্লেখ করেছেন : “অংশো বাগ্ধেব পরং গ্রহস্ত বাগ্ধাদিভেদভিন্ন-চতুর্বিধঃ”। সিংহভূপাল বলেছেন : “নস্বেবং তর্হি গ্রহাংশয়োঃ কো ভেদঃ ? উচ্যতে—অংশো বাগ্ধেব পরম্, গ্রহস্ত বাগ্ধাদিভেদভিন্নচতুর্বিধঃ ; অংশচ রাগজনকস্বাংপ্রধানম্ ; গ্রহস্তপ্রধানমিতি তদ্যোভেদঃ”। ঐতিহাসিক দৃষ্টির পরিপ্রেক্ষিতে দেখা যায় খৃষ্টীয় শতাব্দীর একেবারে গোড়ার দিকে গ্রহ ও অংশ সমান অর্থে ও সার্থকতায় ব্যবহৃত হ’ত, কিন্তু বৃহদেশীকার মতঙ্গের সময়, অর্থাৎ খৃষ্টীয় ৫ম—৭ম শতাব্দী থেকে দু’টির অর্থে ও প্রয়োগে ভিন্ন মতের সৃষ্টি হয় ও মতঙ্গের পরবর্তী গ্রহকার ও শিল্পীরা দু’টিকে একেবারেই ভিন্নভাবে ব্যবহার করতে আরম্ভ করেন বলে মনে হয়।

ভরত বলেছেন গ্রহ বা অংশাদিব্যুক্ত আভিরাগগুলি চিত্রা, আবৃত্তি ও দক্ষিণা এই তিনটি বৃত্তির সহযোগে এবং মাগধী, অর্ধমাগধী, সম্ভাবিতা ও পৃথ্বী। এই চারটি গীতির সঙ্গে প্রয়োগ করা হ'ত। সেই প্রয়োগের পূর্বে বহির্গীত হিসাবে আসারিতগানে যে আভ্রবণাবিধি বা তালের সমাবেশ থাকত তারও সাহায্য নেওয়া হ'ত। তিনি উল্লেখ করেছেন,

আস্তাং প্রয়োগকালে তু পুরমাত্রাবণাবিধিঃ ॥

মার্গেন্দ্ৰিভিঃ প্রযোক্তব্যশ্চিহ্নবার্তিকদক্ষিণৈঃ ।

চতুর্ভির্গীতিভিষ্চ স্তান্নাগধ্যাদিভিরেব চ ॥^{১০০}

ভরতের এই শ্লোকগুলি বোঝার জন্য আমাদের জানা দরকার (১) তিনটি বৃত্তি কাকে বলে? (২) লক্ষণযুক্ত বহির্গীত কি (৩) আভ্রাবণাবিধির অর্থ কি? এবং (৪) চারটি গীতি কি কি ও তাদের স্বরূপ কি?

(১) ॥ বৃত্তি ॥ তিনটি বৃত্তি সম্বন্ধে ভরত বলেছেন : “তিস্রো গতিবৃত্তয়ঃ প্রধাণেন গ্রাহাঃ চিত্রাবৃত্তির্দাক্ষিণাচেতি । তা সাং বাণ্ডতাললয়গীতযতিমার্গ-প্রধানানি যথাসং ব্যঞ্জনানি ভবন্তি । তত্র চিত্রায়াং সংক্ষিপ্তবাণ্ডং তালক্রতলয়সমা-যতিঃ অনাগতগ্রহাণাং প্রাধান্যম্ । তথাবৃত্তৌ গীতিবাদিত্রদ্বিকলতালমধ্যলয়-শ্রোতোগতা যতিঃ । সমগ্রমার্গাণাং প্রাধান্যম্ । দক্ষিণায়াং গীতিচতুষ্কল-তালবিলম্বিতলয়গোপুচ্ছা যতিঃ অতীতমাগ্রমার্গাণাম্ প্রাধান্যম্” ॥^{১০১} চিত্রা, আবৃত্তি ও দক্ষিণা এ'তিনটি মার্গবৃত্তির মধ্যে : (ক) চিত্রাবৃত্তিতে সংক্ষিপ্ত বাণ্ড, ক্রতলয়, সমাযতি ও অনাগতগ্রহের প্রাধান্য থাকে ; (খ) আবৃত্তিবৃত্তিতে গীতি (মাগধী প্রভৃতি), বাণ্ডযন্ত্র, দ্বিকলবিশিষ্ট তাল, মধ্যলয়, শ্রোতোগতা-যতি ও সমগ্রের প্রাধান্য ও (গ) দক্ষিণাবৃত্তিতে গীতি, চতুষ্কলযুক্ত তাল, বিলম্বিত লয়, গোপুচ্ছাযতি ও অতীতগ্রহের প্রাধান্য থাকে ।

(২) ॥ বহির্গীত ॥ পূর্বরঙ্গ বা রঙ্গপীঠের বহির্ভাগে যবনিকা উত্তোলনের পর আসারিত বা বর্ধমানক প্রভৃতি যে গীতি বা গান হ'ত তাকে ভরত ‘বহির্গীত’ বলেছেন ।

১০০। নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা সং) ২৮।১০৫-১০৬

১০১। (ক) নাট্যশাস্ত্র (কালী সংস্করণ) ২৯।১০১ ; কাব্যমালা সংস্করণ—

“ভিত্তস্ত বৃত্তয়শ্চিত্রা দক্ষিণাবৃত্তিসংজ্ঞিতাঃ ।” ২৯।৭৩

(খ) অনাগতগ্রহ, সমগ্র ও অতীতগ্রহ সম্বন্ধে সঙ্গীত-রসাকর, এর ভাগ (আভেরার সংস্করণ, ১৯৫১), পৃ: ২৬৭-২৬৮ দ্রষ্টব্য ।

(৩) । আশ্রাবণবিধি । নাট্যশাস্ত্রে (কাশী সং) ৫ম অধ্যায়ে উল্লেখ আছে : “আতোত্তররজনানর্থং তু ভবেদাশ্রাবণা বিধিঃ” (৫।১৮), অর্থাৎ আতোত্তরাদি বাস্তব রজন্যশক্তি সৃষ্টির জন্য আশ্রবণবিধির সার্থকতা । সপ্ততন্ত্রী ও নবতন্ত্রী চিত্রা ও ঝিপঙ্কী বোণার উল্লেখের পর ভরত নাট্যশাস্ত্রে বহির্গীতের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

অত উর্ধ্বং ব্যাখ্যাস্তে লক্ষণযুক্তং বহির্গীতম্ ॥ .

আশ্রাবণরস্তুবিধী বক্তৃপাণিস্তথৈব চ ।

পরিঘট্টনা চ বিজ্ঞেয়া তথা সংঘোট্টনৈব চ ॥

* * * *

তত্রাশ্রাবণা নাম ।

বিস্তারধাতুবিহিতৈঃ করণৈঃ প্রবিভাগশো দ্বিরভ্যন্তৈঃ ।

বিশ্বাপি (?) সন্নিবৃত্তৈঃ করণোপচয়ৈঃ ক্রমেণ স্ত্রাং ॥

গুরুণি স্বাদাবেকাদশকচতুর্দশকসপঞ্চদশকম্ ।

সচতুর্বিংশকমেব দ্বিগুণীকৃতমেতদেব স্ত্রাং ॥

লঘুগুরুণী চ স্ত্রাতামথাষ্টমং গুরু ভবেত্তদা চ পুনঃ ।

* * * *

ঘটপরিস্থতা চ যুক্তৈঃ স্ত্রাদেব হ্রাস্রাবণাতালঃ ॥ ১০২

শাস্ত্রদেব যেন নাট্যশাস্ত্রের ভাষ্যকার হিসাবে সঙ্গীত-রস্নাকরে বাস্তব্যাধায়ে এই আশ্রাবণবিধির বিশদ পরিচয় দিয়েছেন । কল্লিনাথ ও সিংহভূপাল তাকে আরো সাবলীল ও পরিষ্কৃত করেছেন । শাস্ত্রদেব বলেছেন আশ্রাবণ-রূপ শুদ্ধবাণ্ডটির কথা সঙ্গীতশাস্ত্রী বিশ্বাখিল উল্লেখ করেছেন : “আশ্রাবণং শুদ্ধবাণ্ডমত্র স্বাহ বিশ্বাখিলঃ” (৬।১৮০) । ‘শুদ্ধ’ অর্থে নির্গীত বাণ্ড । গীত বা নৃত্যের বিরামের সময় যে বাণ্ড প্রয়োগ করা হয় তাকে ‘শুদ্ধবাণ্ড’ বলে । শুদ্ধবাণ্ডের পরিকল্পনা বিচিত্র রকমের হ’তে পারে । নাট্যে নৃত্য-গীতের বিরামস্থলে একমাত্র বাণ্ডেরও সমাবেশ করা হ’ত । এই নৃত্য-গীতহীন একক বাণ্ডই আসলে শুদ্ধবাণ্ড নামে পরিচিত । কল্লিনাথও বলেছেন নির্গীত-বাণ্ডই ‘শুদ্ধবাণ্ড’ : “নির্গীত-বাণ্ডাণ্ডেব শুদ্ধবাণ্ডানীতুচ্যন্তে” । সঙ্গীত-রস্নাকরের টাকায় কল্লিনাথের মতো সিংহভূপাল আশ্রবণ বা শুদ্ধবাণ্ডের পরিচয় দিয়ে বলেছেন : “আদিমং বিস্তারজং দ্বিঃ দ্বিবারং প্রযুক্ত্য আন্তং ভেদং দ্বিতীয়ভেদে লীনা বিলীনা দক্ষিণা-

কুড়িৰ্দ্ধ তথাবিধঃ দ্বিবারমুচ্চাৰ্ধ তদ্বদেব যুগ্মাস্তরাণি বো বো ভেদো বিরুন্তরাদিকো
যদা প্রযুক্তীত তদা আশ্রবণেভূত্যাতে”। মনে হয় পণ্ডিত কল্লিনাথের
বিশ্লেষণভঙ্গি আরো পরিষ্কার। তিনি সাতটি যুগ্মের (দ্বিগুণের) কথা বলেছেন।
বিস্তার নামক ধাতুর ভেদ চৌদ্দবার হ’লে আশ্রাবণাবিধি বা আশ্রাবণ-রূপ
নির্গীত বা শুদ্ধবাক্ত হয় : “বিস্তারধাতুভেদানাং চতুর্দশানামাদিমং বিস্তারজং নাম
ভেদং” ইত্যাদি।

(৪) ॥ চতুর্বিধ গীতি ॥ চারটি গীতি হ’ল মাগধী, অর্ধমাগধী, সন্তাবিতা ও
পৃথুলা। ভরত নাট্যশাস্ত্রের বিভিন্ন অধ্যায়ে নাট্যবিধানে (পূর্বরঙ্গে), জাতিরাগ-
পর্বায়ে (নন্দরস্জী-জাতিরাগগানে), ধ্রুবাংশঙ্গে মাগধী প্রভৃতি গীতির উল্লেখ
করেছেন। যেমন,

(১) চতুশ্চো গীতয় কার্ধা মাগধী হৃদমাগধী ॥

সংভাবিতং তথা চৈব পৃথুলা চ প্রকীর্তিতা।^{১০৩}

এখানে পূর্বরঙ্গের বা রঙ্গপীঠের বহির্ভাগে যবনিকা উত্তোলনের পর আসারিত,
বর্ধমানক প্রভৃতি গানের মতো মগধদেশজাত মাগধী বা অর্ধমাগধী গীতি ও গাওয়া
হ’ত : “মাগধী অথ কর্তব্য অথবা চাধমাগধী”। মাগধী প্রভৃতি গীতি ত্রিমার্গ
বা তিনটি কলাযুক্ত ক’রে গাওয়া হ’ত। তিনটি কলা যেমন চিত্রা, শান্তিক ও
দক্ষিণা। এদের প্রমাণকলাও বলা হ’ত। চিত্রাকলায় দু’মাত্রা, বার্তিকে
চারমাত্রা ও দক্ষিণাকলায় আটমাত্রার সমাবেশ থাকত।^{১০৪} চিত্রাকলাযোগে
পৃথুলাগীতি পরিবেশনের ব্যবস্থা ছিল।^{১০৫} চিত্রাদিতে কলাসমষ্টির আবার
ব্যতিক্রম থাকত। শাকদেবও নন্দরস্জী-জাতিগানের পর্বায়ে উল্লেখ করেছেন

১০৩। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ৫।১৮৪-১৮৫

১০৪।

যন্তত্র মন্দোহথ লয়ন্তঃপ্রমাণকলা ভবেৎ।

ত্রিবিধা সা চ বিজ্ঞেয়া ত্রিমার্গা নিয়তা বৃত্ধে ॥

চিত্রে দ্বিমাত্রা কর্তব্য বার্তিকে দ্বিগুণা তু সা।

চতুর্গুণা দক্ষিণা ত্রাদিত্যেব ত্রিবিধা কলা ॥

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৩।৫-৬

১০৫।

পূর্বরঙ্গে ভবেচ্চিত্রে চিত্রমার্গে চ মাগধী।

যথা মিশ্রস্ত যোক্তব্যঃ পূর্বরঙ্গে ভবেদিহ ॥

ত্রিভে সংভাবিতা কার্ধা তদা বার্তিকমাত্রিতা।

শুদ্ধে চ পৃথুলা কার্ধা দক্ষিণঃ মার্গমাত্রিতা ॥

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৫।১৮৬-১৮৭

মাগধী, সংভাবিতা ও পৃথুলগীতিতে যে চিত্রাদি কলার ব্যবহার হ'ত তাদের মধ্যে দক্ষিণায় কলা-সংখ্যা থাকত বার্তিকের দ্বিগুণ ও চিত্রার চতুর্গুণ।^{১০০}

(২) প্রথমা মাগধী জ্ঞেয়া দ্বিতীয়া চার্দমাগধী।

সম্ভাবিতা তৃতীয়া চ চতুর্থী পৃথুলা নৃত্য।^{১০১}

ভরত উল্লেখ করেছেন ভিন্ন বৃত্তিতে যে গীতি গান করা হ'ত তার নাম 'মাগধী'। অর্ধকালবিশিষ্ট হ'লে 'অর্ধমাগধী'। গুরু অক্ষরযুক্ত হ'লে 'সম্ভাবিতা' ও লঘু অক্ষরে 'পৃথুলা' গান করা হ'ত।^{১০২} এই গীতিগুলি বর্ণ, অলংকার, পদ, ধাতু, লয় প্রভৃতি উপাদানবিশিষ্ট ছিল। সুতরাং মগধদেশজাত ব'লে অভিহিত হ'লেও এই গীতিগুলি অনিবদ্ধ দেশী তথা আঞ্চলিক (folk song) শ্রেণীভুক্ত ছিল না। ভরতও বলেছেন গান্ধর্বগানেই এগুলি প্রযুক্ত হ'ত : "এতাস্ত গীতয়ো জ্ঞেয়া ধ্রুবাযোগং বিনৈব হি, গান্ধর্ব এব যোজ্যাস্ত" (নাট্যশাস্ত্র ২৯৮০)।

(৩) বহুবক্ষরা চ বিপুলা মাগধী চার্দমাগধী।

সমাক্ষরপদা চৈব তথা বিষমাক্ষরা ॥

* * * *

দ্রুতবাংক্যা দ্রুতলয়া জ্ঞেয়া বহুবক্ষরেতি সা ॥

গুরুপ্লুতাক্ষরাপ্রায়া স্বল্পবাংক্যা যদা তথা ।

ত্রিলয়া পৃথুলাখ্যা চ স্ক্রুতমারবিধৌ নৃত্য। ॥

ত্রিলয়া ত্রিযতিশ্চৈব ত্রিপ্রকারাক্ষরাষিতা ।

একবিংশতিতালো চ মাগধী সম্প্রকীর্তিতা ॥

গুরুলঘরক্ষরকৃত্য দ্রুতমধ্যলয়াষিতা ।

মাগধ্যে বার্দতালে চ যুক্তা শ্রাদর্ধমাগধী ॥^{১০৩}

১০৬।

মার্গাঃ ক্রমচ্ছিবৃত্তিদক্ষিণা গীতয়ঃ পুনঃ ।

মাগধী সম্ভাবিতা চ পৃথুলেতাদিভাঃ ক্রমাৎ ।

যোক্তাহম্ভাভিঃ কলাসংখ্যা সা দক্ষিণপথে স্থিতা ।

বার্তিকে দ্বিগুণা জ্ঞেয়া সৈব চিত্রে চতুর্গুণা ।

—সঙ্গীত-রত্নাকর ১/১/১১০-১১২

১০৭। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৯/৭৭

১০৮। ভিন্নবৃত্তিপ্রগীত্যা বা সা গীতির্মাগধী মতা ।

অর্ধকালনিবৃত্তা চ বিজ্ঞেয়া স্বর্ধমাগধী ।

সম্ভাবিতা চ বিজ্ঞেয়া গুর্ধক্ষরসমমিতা ।

লঘুরকৃত্য নিত্য পৃথুলা সম্প্রকীর্তিতা ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ২৯/৭৮-৭৯

১০৯। নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৩১/৪৪৮-৪৪৯

এখানে ঋণাগানের পর্দায় মাগধী ও অর্ধমাগধীর উল্লেখ করা হয়েছে।^১ এই শ্লোকগুলি থেকে বোঝা যায় মাগধীগীতি বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত এ' তিনটি লয়ে ও তিনটি যতিতে ও তিন রকম অক্ষরে গাওয়া হ'ত। মাগধীতে একশটি (একবিংশতি) তালের সমাবেশ থাকত। অর্ধমাগধীতে তিনটি লয়, যতি প্রভৃতির সহযোগও থাকত। আর মাগধীর অর্ধতাল অর্থে অর্ধমাগধীতে সাড়ে দশটি তালের সমাবেশ থাকত। গীতির অক্ষর অবশ্য সম ও বিবম ভেদে দুই প্রকৃতির হ'ত।

মাগধী প্রভৃতি গীতি যে গ্রামরাগগীতি শুদ্ধা, সাধারণী প্রভৃতির সমপর্দায়ভুক্ত নয় একথা শাক্তদেব ও কল্লিনাথ উভয়েই উল্লেখ করেছেন।^{২২০} কল্লিনাথ বলেছেন: “নহু পূর্বোক্তাভ্যো মাগধ্যাদিগীতিভ্যোহধুনোক্তানাং শুদ্ধাদিগীতিনাং কো ভেদ ইতি চেৎ, উচ্যতে। মাগধ্যাদয়ঃ প্রাধাণেন পদতালান্ধ্রিতাঃ, শুদ্ধাদয়স্ত প্রাধাণেন স্বরাশ্রিতা ইতীহ গ্রন্থকার এতা পঞ্চগীতির্দুর্গামতাম্বুসারেণালক্ষণং”। অর্থাৎ মাগধী, অর্ধমাগধী, সম্ভাবিতা ও পৃথ্বী গীতিগুলিতে পদ বা অক্ষর ও তালের প্রাধান্য, আর গ্রামরাগগীতি শুদ্ধাদিতে স্বর-বিকাশের প্রাধান্য থাকিত। অথবা বলা যায় পদ ও তালান্ধ্রিত গীতি মাগধ্যাদি ও স্বরাশ্রিত গীতি শুদ্ধাদি। কল্লিনাথ বলেছেন দুর্গাশক্তি যে পাঁচটি গীতির কথা উল্লেখ করেছেন তাদের পার্থক্য দেখানো হয়েছে মাগধী প্রভৃতি গীতির সঙ্গে।

শাক্তদেব সঙ্গীত-রসিকের ব্রহ্মগীতি-রূপ সাতটি কপাল ও কঞ্চল গীতির পরিচয়-দানের পর বর্ণ, অলংকার, পদ ও লয়বিশিষ্ট মাগধী প্রভৃতি চারটি গীতির কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন,

বর্ণাত্মলংকৃত্য গানক্রিয়াঃ পদলয়াস্বিতা ॥

গীতিরিত্যুচ্যতে সা চ বুদ্ধৈকজ্ঞা চতুর্বিধা।

‘বর্ণ’-অর্থে আরোহী অবরোহাদি কিংবা অক্ষর-বিশেষ। কিন্তু রাজা নান্দদেব তাঁর ভরতভাষ্য ‘সরস্বতীস্বদয়ালংকার’-এ ‘বর্ণ’ অর্থে মাগধী প্রভৃতি গীতি বলেছেন। নান্দদেবের উক্তি আচার্য অভিনবগুপ্তও তাঁর ‘অভিনবভারতী’ টীকায় উল্লেখ করেছেন। নান্দদেব বলেছেন: “অত্র বর্ণশব্দেন গীতিরভি-ধীয়তে। নাক্ষরবিশেষঃ, নাপি ষড়্জাদিসম্প্রসারঃ পদগ্রামে অনিয়মাদেব স্বেচ্ছয়া প্রযজ্যন্তে। ষড়্জাদিস্বরাস্তানামপ্যবিশেষেণ বাবরোহাদিধর্মগং প্রত্যেব সমুপ-

লভ্যতে। অতো বর্ণ এব গীতিরিত্যবস্থিতম্। সোহপি চতুর্বিধো মাগধ্যানিঃ”। অভিনবগুপ্ত বলেছেন মগধদেশ থেকে উৎপন্ন বা প্রবর্তিত বলে ‘মাগধী’। অনেকে বিদর্ভদেশ থেকে সৃষ্ট বলেন : “মগধদেশোদ্ভবত্বাংমাগধী। বিদর্ভানিহু দৃষ্টত্বাং সা সমাখ্যোভ্যন্তে। অধনিবর্তনাদধমাগধী। যে অপি নিবৃত্তিপ্রধানে। সংভাবিতা পৃথ্বী চ মাত্রাপ্রধানা”। পূর্বেও এ’সম্বন্ধে আমরা উল্লেখ করেছি। মতঙ্গ বৃহদংশীতে এ’চারটি গীতির প্রকৃতির পরিচয় দিয়ে বলেছেন মাগধীর দু’টি পদ গুরু, দু’টি মাত্রাবিশিষ্ট ও দু’বার গান করা হয় (আবৃত্তি)।^{১১১} অধমাগধীর পদ লঘু ও গুরু এবং একমাত্রাবিশিষ্ট, অর্থাৎ মাগধীর অধেক। আর সংভাবিতা চারমাত্রাবিশিষ্ট ও গুরু এবং পৃথ্বী আটমাত্রাবিশিষ্ট গীতি। যেমন—

দ্বিগুরু দ্বিনিবৃত্তা চ চিত্রে গীতিস্ত মাগধী।

লঘুপ্লুতকৃত্য চৈব তদধে চাধমাগধী।

সংভাবিতা গুরুবৃত্তৌ পৃথ্বী দক্ষিণে লঘুঃ ॥

অর্থাৎ (১) চিত্রা = ১ কলা = ১ তাল = ২ মাত্রা = মাগধী,

(২) বাতিক = ২ কলা = ২ তাল = ৪ মাত্রা = সম্ভাবিতা,

(৩) দক্ষিণা = ৪ কলা = ৪ তাল = ৮ মাত্রা = পৃথ্বী,

(৪) মাগধীর অধেক = অধমাগধী।^{১১২}

মতঙ্গ এ’চারটি গীতির বিকাশপ্রণালীকে আরো সূক্ষ্মভাবে বোঝাবার চেষ্টা করেছেন। তিনি বলেছেন : “চিত্রে সমাযতি * * দ্রতোলয়ঃ উপরিপাণিঃ মাগধী ধনামুখোহবয়বঃ বাতিকে শ্রোতোগতা যতিমধ্যো লয়ঃ সমপাণিঃ সম্ভাবিতা। অত্র গবোবলয়বঃ উদগদক্ষিণে গোপুচ্ছা যদি (?) বিলম্বিতো লয়ঃ অধমপাণিঃ পৃথ্বী গীতিতত্ত্বং চাবয়বঃ চিত্রে অনাগতোগ্রহঃ” প্রভৃতি। কলা বা বৃত্তিভেদে গীতিগুলির রূপেরও পরিবর্তন হ’ত। বিভিন্ন পদে গীতির কথারও পরিবর্তন ছিল। যেমন হয়তো গীতির পদ দ্বিতীয় কলায় মধ্যম লয়ে : ‘দেবম্ * * বরদেন শর্বম্’ প্রভৃতি হ’লে তৃতীয় কলায় দ্রুত লয়ে সেই পদ হ’ত : ‘দেবশর্বপদম্বে বন্দে’ প্রভৃতি।

১১১। মাগধীর পদকে তিনবার আবৃত্তি করা হ’ত : ‘ত্রিরাবৃত্তপদাম্’।

১১২। চিত্রে চৈককলে তালে বিজ্ঞেয়া গীতিমাগধী।

বার্তিকে দ্বিকলা জ্ঞেয়া গীতিঃ সম্ভাবিতা বৃধৈঃ।

দক্ষিণে পৃথ্বী গীতিস্তালৈজ্ঞেয়া চতুর্কলে।

অনেনৈব বিধানেন গাতব্য্য গীতয়ো বৃধৈঃ।

গীতির পদ সর্বদাই প্রায় শিবস্তুতিমূলক ছিল ও সেদিক থেকে তা অনেকটা ব্রহ্মগীতির পর্যায়ভুক্ত ছিল। মাগধী, অর্ধমাগধী প্রভৃতি চারটি গীতি মগধ বা বিদর্ভ যে দেশ থেকেই আমদানী করা হোক সেগুলি যে নাট্য ও সঙ্গীতের আদি-প্রবর্তক ব্রহ্মভরত ও সদাশিবভরতের সময়েও প্রচলিত ছিল তা অস্বাভাবিক নয়। ভরতও নাট্যাশাস্ত্রে ধ্রুবা বা গান্ধর্ব তথা মার্গ-সঙ্গীতের সম্পর্কে তাঁর পূর্বগ আচার্য ব্রহ্মা ও সদাশিবের পদাঙ্ক অনুসরণ ক'রে তাদের উল্লেখ করেছেন।

প্রকৃতপক্ষে মাগধীগীতিতে তিনটি পদের সমাবেশ থাকত ও তিনটি পদে কলাসংখ্যা ও লয়ের প্রার্থক্য ছিল। তিনবার আবৃত্তি ক'রে মাগধীর তিনটি পদ তিন লয়ে গান করা হ'ত।^{১১৩} এক পদের সঙ্গে অত্র পদেরও যোগ করা হ'ত। শাক্তদেব স্বরূপের সঙ্গে মাগধীর নিদর্শন দিয়েছেন,—

	মা	গা	মা	ধা
(১) দে	০	বং	০	
ধনি	ধনি	গনি	ধা	
(২) দে০	বং০	রু০	ত্রং	
রিগ	রিগ	মগ	রিসা।	
(৩) দেবং	রুত্রং	ব	দে০	

এই ধরণের গানের রীতি ছিল। (১) 'দেবং' পদ বিলম্বিত লয়ে গান ক'রে (২) 'দেব' পদের সঙ্গে 'রুত্র' পদ যুক্ত ক'রে 'দেবং রুত্রং' একসঙ্গে মধ্যলয়ে গান করা হ'ত। পরে (৩) তৃতীয় কলায় 'দেবং রুত্রং' পদ-দুটিকে 'বন্দে' এই পরান্তরের (অগ্রপদ) সঙ্গে যুক্ত ক'রে 'দেবং রুত্রং বন্দে' একসঙ্গে দ্রুত লয়ে গান করা হ'ত। এ'থেকে বোঝা যায় তিনটি পদে তিনটি ভিন্ন ভিন্ন লয়ের ব্যবহার হ'ত।

১১৩। (ক) শাক্তদেব বলেছেন (সঙ্গীত-রত্নাকর ১৮।১৬-১৭),

গীত্বা কলায়ামাতায়াং বিলম্বিতলয়ং পদম্।

ষিঠীয়ায়াং মধ্যলয়ং তৎপদান্তরসংযুক্তম্।

সতৃতীয়পদে তে চ তৃতীয়স্তাং দ্রুতে লয়ে।

ইতি ত্রিরাবৃত্তপদাং মাগধীং জগদ্বুধাঃ।

(খ) সিংহভূপাল চীকার উল্লেখ করেছেন : "আত্মায়াং কলায়াং বিলম্বিতলয়েন পদং গায়েরং। ষিঠীকলায়াং তদেব পদং পদান্তরেণ সংযুক্তং মধ্যলয়েন গায়েরং। তৃতীয়স্তাং তু কালার্যাং তে যে পদে তৃতীয়পদসহিত্তে দ্রুতলয়েন গায়েরং। এবং ত্রিরাবৃত্তপদাং ত্রিকলাং মাগধীং * * *"

আচার্য অভিনবগুপ্ত রঘুনাথের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত ক'রে চারটি গীতির পরিচয় ও স্বররূপ দিয়েছেন।^{১১৪} তাতে দেখা যায় রঘুনাথ বলেছেন : “ইতি ত্রিরাবৃত্তপদাং বদন্তি তাং মাগধীং মাগধরাজহৃতাম্”। মনে হয় এই মাগধী বা অর্ধমাগধী গীতি মগধরাজের বিশেষ প্রিয় ছিল। অভিনবগুপ্তও মাগধীর স্বর-রূপের পরিচয় দিয়েছেন, তবে তা শাক্তদেব থেকে একটু ভিন্ন। যেমন,

গা মা ধা | ধনি ধনি সনিসা | রি গরি গমা গা রি সা ||
ব ন্দে — | দেবং রুদ্রং রুদ্রং... | দেবং ... রুদ্রং ... বন্দে... ||

পুনরায় অর্ধমাগধীর পরিচয় দিয়ে শাক্তদেব উল্লেখ করেছেন,

মা রৌ গা সা | সা সা ধা নী | পা ধা পা মা ||
দে . বং . | বং রু দ্রং . | দ্রং ব ন্দে . ||

এটিকে তিনবার আবৃত্তি করলে হয়,

মা মা মা মা | ধা সা ধা নী | পা নিধা মা মা ||
দে . বং . | দে বং রু দ্রং | রু দ্রং ব ন্দে ||

প্রথম পদ একবার গান ক'রে শেষ পদ দু'বার গান করার নিয়ম ছিল। তিনটি কলায় বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত লয়ের ব্যবহার হ'ত। অভিনবগুপ্তও অর্ধমাগধীর নিদর্শন দিয়েছেন। যেমন,

মারীগাসা— | সা সা ধা নী | পা ধা মা মা ||
দেবং ...—১ | বং রুদ্রং — ২ | দ্রং বন্দে — ৩ ||

পুনরায় শাক্তদেব সম্ভাবিতার নিদর্শন দিয়েছেন,

ধা মা মা রি গা | রৌ গা সা সা |
ভ . ভক্ত্যা . . | দে . বং . |
নী ধা সা নী | ধা নী মা মা ||
রু . . দ্রং . | ব . ন্দে . ||

সম্ভাবিতার পদসংখ্যা কম, কিন্তু তাতে গুরু বা যুক্ত অক্ষরের ব্যবহার ছিল। প্রথম কলায় ‘ভক্ত্যা, দেবং, রুদ্রং, বন্দে’ এই কয়টি শব্দ গান করা হ'ত। দ্বিতীয় কলায় মধ্যপদ দু'টি দু'বার গান করার রীতি ছিল, যেমন ‘দেবং দেবং, রুদ্রং রুদ্রং’। তৃতীয় কলায় প্রথম কলার অক্ষুবর্তন ছিল, অর্থাৎ ‘ভক্ত্যা, দেবং, রুদ্রং, বন্দে’ এই চারটি পদ (শব্দ) আবার গান করা হ'ত।

পরিশেষে শাক্তদেব পৃথুলার নিদর্শন দিয়েছেন,

মা গা রৌ গা | সা ধনি ধা ধা | ধা সা ধা নী | পা নিধপ মা মা ||
স্ব র ন ত | হ র . প দ | যু গ লং . | প্র গ . . ম ত ||

গানে অনেকগুলি লঘু অক্ষরের ব্যবহার হ'ত বলে পৃথুলগীতি বলা হ'ত। পৃথুলার প্রথম কলায় চারটি পদ, দ্বিতীয় কলায় মধ্যপদের দু'বার আবৃত্তি ও তৃতীয় কলায় প্রথমবারের মতো পদের সমাবেশ ও গান হ'ত। অভিনবগুপ্ত পৃথুলার স্বররূপ দিয়েছেন শার্ঙ্গদেব থেকে কিছুটা ভিন্ন—

মা গা রি গা } মা ধা নি ধা ধা } সা সা ধা নী } পা নি ধপ মা মা
সু র ন ত } হ র প দ ০ } যু গ লং ০ } প্র ণ ম ০ ত ০

পূর্বেই উল্লেখ করা হয়েছে যে কলা, বৃত্তি বা লয়ভেদে গীতিরূপের পরিবর্তন হ'ত। অভিনবগুপ্ত উল্লেখ করেছেন চিত্রাকলার পরিবর্তে বার্তিক বা বৃত্তকলায় গান করলে সম্ভাবিতা মাগধী নামে ও বার্তিক বা বৃত্তকলার পরিবর্তে দক্ষিণাকলায় গান করলে পৃথুলা সম্ভাবিতা নামে পরিচিত হ'ত। লয়ভেদেই গীতিরূপের পরিবর্তনের কারণ ছিল।^{১১৫} অভিনবগুপ্ত বলেছেন এ' চারটি গীতি শুধু পূর্বরঙ্গে বা রঙ্গপীঠের বহির্গীত হিসাবে নয়, অভিনয়ের বিভিন্ন অংশেও ব্যবহৃত হ'ত : “চতশ্রোহপি গীতয়ঃ ন কেবলং পূর্বরঙ্গে প্রযোজ্যঃ, অপি তু নাট্যেহপি। তদুক্তং মুনিনা—‘গানযোগে চতস্রস্ত্র যোজ্যঃ সর্বত্র গায়নৈঃ’ (৩১ অ°)।” মুনি ভরত নাট্যশাস্ত্রের^{১১৬} ৫ম অধ্যায় ১৯৪-২২৩ এবং ৩১শ অধ্যায়ে ৪৪৮-৪৯৭ শ্লোক-গুলিতে^{১১৭} চারটি গীতির বিশদ বিবরণ এবং তাদের অক্ষর, কলা বা বৃত্ত, লয়, তাল ও পদ-সাহিত্য সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন।^{১১৮}

এর পর ভরত ২৯শ অধ্যায়ে বীণায় রক্তি বা রঞ্জণাশক্তি সৃষ্টির উপযোগী বিস্তার, করণ, আবিষ্কো ও ব্যঞ্জন এ' চারটি ধাতুর বিবরণ দিয়েছেন।^{১১৯} ধাতু

১১৫। ‘যদা চিত্রমার্গে বার্তিকমার্গাশ্রিতা সম্ভাবিতা ভবেত্তদা সা মাগধীতুচ্যতে লয়স্ত ভিন্নত্বাৎ, তথা বার্তিকমার্গে দক্ষিণমার্গাশ্রিতা পৃথুলাচেত্তদা সা সম্ভাবিতেতুচ্যতে।’—অভিনবগুপ্ত

১১৬। নাট্যশাস্ত্র (বরোদা সংস্করণ) ১ম ভাগ, পৃ° ২৫৫-২৬১

১১৭। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সংস্করণ), পৃ° ৩৭৬

১১৮। বহুব্রহ্মা চ বিপুলা মাগধী চার্ঘমাগধী।

* * * *

ত্রিলয়া পৃথুলাখ্যা চ স্কুমারবিধৌ স্মৃতা ।

ত্রিলয়া ত্রিযতিশ্চৈব ত্রিপ্রকারাক্ষরাশ্রিতা ।

একবিংশতিতালো চ মাগধী সম্প্রকীর্তিতা ।—প্রভৃতি

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৪৪৮-৪৫৪

১১৯। বিস্তারঃ করণশ্চৈব আবিষ্কো ব্যঞ্জনপঞ্চাশাঃ ।

চত্বারো ধাতবো জ্ঞেয়া বাদিত্রিকরণাশ্রয়াঃ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২০৮১

অর্থে এখানে মেলাপক বা স্থায়ী প্রভৃতি গানের অংশ বা বিভাগ নয়, বীণার তন্ত্রীতে অঙ্গুলি বা কোণ দ্বারা আঘাতজ যে স্বর বা শব্দ তারি নাম ‘ধাতু’ : “যে প্রহারবিশেষেণ উখাঃ উদিতাঃ স্বরাঃ তে ধাতবঃ”। বিস্তারধাতু আবার বিস্তারজ, সংঘাতজ, সমবায়জ ও অহুবন্ধজ ভেদে চার রকম।^{১২০} সংঘাতজ পুনরায় দ্বিক্তরাতি ভেদে চার রকম ও সমবায়জ ত্রিক্তরাতি ভেদে আট রকম। এভাবে দেখা যায় বিস্তারধাতু চৌদ্দ, করণধাতু রিভিতাদি ভেদে পাঁচ, আবিবন্ধধাতু ক্ষেপাদি ভেদে পাঁচ ও ব্যঞ্জনধাতু পুষ্পাদি ভেদে দশ—মোট চৌত্রিশ (চতুস্ত্রিংশ) শ্রেণীতে বিভক্ত।^{১২১} ধাতুযুক্ত বীণাবাদ্য ধ্রুবাগানকে মাধুর্যমণ্ডিত করত। বিশেষ ক’রে ধ্রুবাগানে চিত্রা ও বিপক্ষী দু’টি বীণার সহযোগ থাকত। পুঙ্করাতি চর্মবাদ্য ও বেণু প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের সমাবেশও জাতিগানে এবং ধ্রুবাগানে থাকত। চিত্রা ও বিপক্ষী ছাড়াও ভরত নাট্যশাস্ত্রের ৩৩শ অধ্যায়ে (কাশী সং) দারবী, কচ্ছপী, ঘোষক প্রভৃতি বীণার নামের উল্লেখ করেছেন। সমবেতবাতে এ’সকল বীণার ব্যবহার হ’ত। তদানীন্তন সমবেত-বাদ্য এখনকার অনেকটা কনর্গার্টের মতো ছিল। ধ্রুবাগানে বেলীর ভাগ চিত্রা ও বিপক্ষীর (বীণা) ব্যবহার হ’ত। চিত্রা ছিল সাতটি তন্ত্রীযুক্ত বীণা—এখনকার সেতারের অম্লরূপ, আর বিপক্ষী ছিল ন’টি তন্ত্রীবিশিষ্ট বীণা। চিত্রা বাজানো হ’ত অঙ্গুলির সাহায্যে ও বিপক্ষী কোণ (plectrum) দিয়ে।^{১২২}

১২০। সংঘাতজসমবায়জসং বিস্তারজোহমুবন্ধজ।

জ্যেষ্ঠচতুঃপ্রকারো ধাতুর্বিস্তারসংজ্ঞস্ত।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ২৯।৮২

১২১। (ক) সংঘাতসমবার্যো তৌ বিজ্ঞেয়ো দ্বিকত্রিকৌ।

পূর্বশ্চতুর্বিধস্তত্র পশ্চিমোষ্টবিধঃ স্মৃতঃ।

*

*

*

*

ইতি দশবিধঃ প্রযোজ্যো বীণায়াং ব্যঞ্জনো ধাতুঃ।

পঞ্চবিধো বিজ্ঞেয়ো বীণাবাদ্যো করণধাতুঃ।—প্রভৃতি

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ২৯।৮৩-৮৯

(খ) সঙ্গীত-রত্নাকরে, বাছাধ্যায়ে ৬।১২৪-১৬৪ শ্লোকগুলিতে এ’সকল ধাতুর বিস্তৃত পরিচয় দেওয়া আছে।

১২২। সপ্ততন্ত্রী ভবেচ্চিত্রা বিপক্ষী নবতন্ত্রিকা।

বিপক্ষী কোণবাদ্যো স্তাং চিত্রা চাঙ্গুলিবাদনা।

—নাট্যশাস্ত্র ২৯।১১৪

নাট্যশাস্ত্রে নিবন্ধ ধ্রুপাদগানের আলোচনা ও বিষয়বস্তু বড় কম নয়। ভরত নাট্যশাস্ত্রের (কাশী সং) ৩২শ অধ্যায়ে ৪৮৩টি (কাব্যমালা-সংস্করণে ৪৪২টি) শ্লোকে ধ্রুপাদ বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন।

ধ্রুপাদ সংজ্ঞা নির্ণয়-প্রসঙ্গে ভরত উল্লেখ করেছেন,

ধ্রুপাসংজ্ঞানি তানি স্যুর্নারদপ্রমুখৈর্দ্বিজৈঃ।

গীতাদ্ভানীহ সর্বানি বিনিযুক্তাণ্যনেকশঃ॥

যা ঋচঃ পাণিকা গাথা সপ্তরূপাঙ্গমেব চ।

সপ্তরূপপ্রমাণং চ তদধ্রুবেত্যভিসংজ্ঞিতম্ ॥১২৩

ছন্দক, আসারিত, বর্ধমানক, ঋক্, পাণিকা, গাথা ও সাম এ'সাতটি বৈদিকোক্তর নিবন্ধগানের কথা আমরা পূর্বেই আলোচনা করেছি। এই সাতটি গান বা গীতি বৈদিকোক্তর হ'লেও বৈদিক গানের উপাদানেই সৃষ্ট। এ'গুলি ধ্রুপাদ অঙ্গ। ভরত উল্লেখ করেছেন নাট্যে ব্যবহারের জগ্গ বিবিধ ছন্দে, বৃত্তে, রসে ও ভাবে অল্পবিকল্পাদি অঙ্গগুলির (গীতির) অল্পশীলন করা হ'ত। ঋকাদি গীতিগুলি 'প্রমাণ' নামেও অভিহিত হ'ত : "সপ্তরূপপ্রমাণং চ"। মুখ, প্রতিমুখ, বৈহায়সিক বা বৈহায়স, স্থিরপ্রবৃত্তি, বজ্র, সন্ধি, সংহরণ, প্রস্তার, উপবর্ত বা উপবর্তন, মাঘঘাত, চতুরশ্র, অবপাত, প্রবেশ বা প্রাবেশিকী, শীর্ষক, সংবিষ্টতা, অস্তাহরণ, মহাজনিক প্রভৃতি ধ্রুপাদ কাব্যরূপকে গড়ে তোলে। ওবেগকগীতির পরিচয় দিতে গিয়ে শঙ্করদেব তার যে বারোটি অঙ্গের নামোল্লেখ করেছেন তাদের বেশীর ভাগই ধ্রুপাদ কাব্য বা কাব্য-উপাদানের সঙ্গে মেলে। শঙ্করদেব উল্লেখ করেছেন,

ওবেগকং দ্বাদশাঙ্গং সপ্তাঙ্গং চ পরাবরম্।

ত্ৰাং পাদঃ প্রতিপাদশ্চ মাঘঘাতোপবর্তনম্॥

সন্ধিচ চতুরশ্রং শ্রাবজ্জং সংপিষ্টকং ততঃ।

বেগী তথা প্রবেগী শ্রাবুপপাতস্ততঃ পরম্॥

অস্তাহরণমিত্যেতাংগানি দ্বাদশাবদন্ ॥১২৪

শঙ্করদেব ও কল্লিনাথ এই অঙ্গগুলির পরিচয় দিয়েছেন। 'মুখ' অর্থে নাটকের প্রস্তাবনা। সূত্রাং নাটক আরম্ভ হবার আগে মুখাঙ্গগীতি গান করার নিয়ম ছিল। পাঁচটি সন্ধির ভেতর 'মুখ' অঙ্গতম। ভরত নাট্যের মুখ, প্রতিমুখ, গর্ত, বিমর্শ ও নিগ্রহণ এই পাঁচটি ভাগ কল্পনা ক'রে বলেছেন মুখে মধ্যমগ্রামরাগ, প্রতিমুখে

ষড়্গ্রামরাগ, গর্ভে সাধারিতগ্রামরাগ, বিমর্শে পঞ্চমগ্রামরাগ ও নিগ্রহণে কৈশিকগ্রামরাগ-গীতিগুলি গান করার নিয়ম ছিল।^{১২৫} এই গ্রামরাগ-গীতিগুলির পরিচয় আমরা নারদীশিকায় পাই। নাট্যপ্রয়োগে গ্রামরাগগুলিও ধ্রুপদীতির সমপর্যায়ভুক্ত ছিল। আর সেই রকম ছিল মাগধী প্রভৃতি চারিটি নিবন্ধ গীতিগুলিও। ধ্রুবার কাব্য-উপাদানগুলির ভেতর বারোটি কলাযুক্ত নিবন্ধগানের নাম ‘বৈহায়সিক’ বা বৈহায়স। দ্বিকলোত্তর তালকে ‘মাঘঘাত’ বলে।

ভরত উল্লেখ করেছেন পরিগীতিকা, মদ্রক, চতুস্পদা প্রভৃতি বস্তু এবং বাক্য, রণ, অলংকার, যতি, পাণি, লয় প্রভৃতি ধ্রুবার কলেবরকে পরিপুষ্ট করে। ধ্রুবা বা ধ্রুবাগান উত্তম, মধ্যম ও অধম এই তিনভাগে বিভক্ত। ভরত উল্লেখ করেছেন এই তিন শ্রেণীর ধ্রুবাই লোকের পাপ-কালিমা দূর ক’রে পুণ্য বা মোক্ষের পথে নিয়ে যায় : “তথা পাপগ্রহাচৈব ত্রিবিধা তু ধ্রুবা স্মৃত্য”। বিচিত্র বৃত্ত থেকে সৃষ্ট ধ্রুবা প্রাবেশিকী, আক্ষেপিকী, প্রাসাদিকী, অন্তরা ও নৈষ্কামিকী এই পাঁচ শ্রেণীতে বা রূপে বিকশিত : “ধ্রুবাস্চ পঞ্চ বিজ্ঞেয়া নানাবৃত্তসমুদ্ভবাঃ”। জাতি, স্থান, প্রমাণ, প্রকার ও নাম এই পাঁচটিকে ধ্রুবার হেতু বা কারণ-রূপে কল্পনা করা হয়েছে : “বিকল্পান্ পঞ্চহেতুকান্, জাতিস্থানং প্রমাণঞ্চ প্রকারো নাম চৈব হি”। অবশ্য নাট্যবিদ্রাই এই পাঁচটি কারণ কল্পনা করেছেন। বৃত্ত, অক্ষর ও প্রমাণকে ‘জাতি’ বলে। স্মৃতরাং ‘জাতি’-শব্দে আমরা জাতিগান বা জাতিরাগগান, ওড়বাদি, বৃত্ত ও অক্ষরাদির সমবায় এতগুলি অর্থ পাই। সম, অর্ধ ও বিষমকে ‘প্রকার’ বলে। প্রমাণ দু’টি—ষট্‌কলা ও অষ্টকলা। মাহুঘের কুলাচারবিহিত অভিধানকে ‘নাম’ বলে ও আশ্রয়ের নাম ‘স্থান’।^{১২৬} স্থান পরস্ব ও আশ্রয়-ভেদে দু’রকম। চতুঃষষ্টিটি (৬৪টি) ধ্রুবা ‘সমধ্রুবা’ ও ‘বিষমধ্রুবা’

- ১২৫। মুখে তু মধ্যগ্রামঃ ষড়্‌জঃ প্রতিমুখে ভবেৎ।
সাধারিতঃ তথা গর্ভে বিমর্শে চৈব পঞ্চমম্।
কৈশিকং চ তথা কার্ধং গাননিগ্রহণে বুধেঃ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা) ৩২।৪৫৪-৫৫

- ১২৬। বৃত্তাক্ষরপ্রমাণং হি জাতিরিতাভিসংজ্ঞিতাঃ।
সমার্ধবিষমাণঞ্চ প্রকারঃ পরিকীর্তিতঃ।
ষট্‌কলাষ্টকলে চৈব প্রমাণং বিবিধে স্মৃতে।
যথাহেতুকুলাচারৈর্নৃণাং নাম বিধীয়তে।
এবং স্থানপ্রয়োগেভ্যঃ ধ্রুবাণামপি ইত্যুতে।

—নাট্যশাস্ত্র (কাণী) ৩২।৩৩১-৩৩৩

ভেদে হ'রকম। সমান বৃত্তযুক্ত হ'লে 'সমধ্বা' ও অসমান বা বিষম বৃত্তযুক্ত হ'লে 'বিষমধ্বা' নামে পরিচিত। অর্থাৎ বৃত্তের সমতা ও অসমতাই ধ্বার দু'টি রূপকে সৃষ্টি করে। যুগ্ম, ত্রুজ ও মিশ্র-ভেদে সমধ্বা আবার তিন শ্রেণীতে বিভক্ত। প্রাবেশিকী-ধ্বাদির পরিচয় আমরা পূর্বেও দিয়েছি। নাটকের প্রথমে বা প্রস্তাবনায় বিচিত্র রস ও ভাবের ব্যঞ্জনা দিয়ে যে ধ্বা গান করা হ'ত তার নাম ছিল 'প্রাবেশিকী'। নাটকের কোন অঙ্কের শেষে নিজস্ব (বার) হবার উদ্দেশ্যে যে ধ্বা গান করা হ'ত তার নাম ছিল 'নৈজামিকী'। নৃত্যকালে যথারীতি ক্রম ভঙ্গ (উল্লঙ্ঘন) ক'রে দ্রুত লয়ে যে ধ্বা গান করার রীতি ছিল তাকে বঙ্গা হ'ত 'আক্ষেপিকী'। নির্দিষ্ট রসের পরিবর্তে ভিন্ন রসের অবতারণা ক'রে সেই বিজাতীয় রসের মধ্যে আবার সাম্য সৃষ্টির জন্য যে ধ্বা গান করা হ'ত তাকে বলা হ'ত 'প্রাসাদিকী'। বিষমতা, বিস্মৃতি, ক্রোধ, স্রুতি, মত্ততা, সঙ্গতা, গুরুভারে অবসন্নতা, মুর্ছা, পতন, দোষ-প্রচ্ছাদন (দোষ ঢাকা) প্রভৃতি ব্যাপারে যে গান করা হ'ত তার নাম ছিল 'অন্তরা'।^{১২৭} ভরত পুনঃপুনঃ বলেছেন এ'সমস্ত গানই রস ও ভাবে অল্পবিক্ত ক'রে গাওয়া হ'ত : "ধ্বাণাং চৈব সর্বাসাং রসভাবসমবিতম্"।

১২৭।

নানারসার্থযোগং নৃণাং যো গীয়তে প্রবেশেষ্ণু।
 প্রাবেশিকী তু নাম্না বিজ্ঞেয়া সা ধ্বা তজ্জৈঃ।
 অঙ্কান্তে নিজ্রাস্তে যা তু ভবেৎ প্রস্তুতস্ততিযোগে।
 নিজ্রামোপগতগুণা বিজ্ঞানৈজামিকীং তাং তু।
 ক্রমমুদ্রণ্য বিধিঃ ক্রিয়ন্তে যা দ্রুতলয়েন নাট্যবিধৌ।
 আক্ষেপিকী ধ্বাসৌ দ্রুতা স্থিতা বাপি বিজ্ঞেয়া।
 যা চ রসান্তরমুপগতমাক্ষেপণাং প্রসাদয়তি।
 রঙ্গরাগপ্রসাদজননী জ্ঞেয়া প্রাসাদিকী সা তু।
 বিষয়ে বিস্মৃতে ক্রুদ্ধে হৃষ্টে মত্তেংধ সঙ্গতে।
 গুরুভারাবসন্নৈ চ মুর্ছিতে পতিতে তথা।
 দোষপ্রচ্ছাদনে যা চ গীয়তে সান্তরা ধ্বা।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৩২।৩৩৫-৩৪০

কাব্যমালা-সংস্করণ নাট্যশাস্ত্রে পাঠভেদ আছে। বিশেষ ক'রে অন্তরা-গীতিটির বলায় পাঠভেদ বেশন,

বিষমঃস্রুতিতে ভ্রাস্তে বজ্রাভরণসংঘমে।

দোষপ্রচ্ছাদনে যা চ গীয়তে সান্তরাচ্ছদা। ৩২।৩১৮-৩২২

পুনরায় বলা হয়েছে শীর্ষকা, উদ্ধতা, অনুবন্ধা, বিলম্বিতা, অডিভিতা ও অপকৃষ্টা ভেদে ধ্রুপদগান ছয় শ্রেণীর।^{১২৮} ভরত তাদের আভিধানিক অর্থও দিয়েছেন।^{১২৯} দৈবী ও মানুসী—অপার্থিব ও পার্থিব এই প্রধান দু'টি ফললাভের উদ্দেশ্যেই এসকল ধ্রুপদ উপযোগিতা ছিল। তিনি উল্লেখ করেছেন : “প্রয়োগশ্চৈব বিজ্ঞেয়ো দিব্যামানুষ্যসংশ্রয়ঃ”। উত্তম, মধ্যম ও অধম ভেদে ধ্রুপদ তিন রকম প্রকৃতিরও তিনি পরিচয় দিয়েছেন : “উত্তমাদমমধ্যা তু ত্রিবিধা প্রকৃতিঃ শ্রুতা”। তাছাড়া রাত্র ও দিনের বিভিন্ন সময়ে নির্দিষ্ট ধ্রুপদগানের রীতির কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন,

প্রাবেশিক্যাশ্রয়ো যে চ পূর্বাঙ্কে চৈব তে শ্রুতাঃ ।

নকুন্দিবসমুখাস্ত নৈক্ষামিক্যাশ্চ কালজাঃ ॥

সাম্যাঃ পূর্বাঙ্ককালে তু মধ্যাহ্নে দীপ্তসংশ্রয়াঃ ।

অপরাহ্নে তথা মধ্যাঃ সন্ধ্যায়াম্ করণাশ্রয়াঃ ॥

অবশ্য রসের সঙ্গেই ধ্রুপদগুলির প্রকৃতিকে সম্পর্কিত করে দিনরাত্রি বিভিন্ন সময়ে গান করা হ'ত।

অনিবন্ধ ও নিবন্ধভেদে ধ্রুপদ পদ ছিল দু'রকম ও তারা সতাল ও অতাল-ভেদেও আবার দু'রকম শ্রেণীতে বিভক্ত ছিল। নিবন্ধ ধ্রুপদ বিচিত্র তাল, ছন্দ, যতি, পাদ ও সমন্বিত অক্ষরের সমাবেশ থাকত ও অনিবন্ধ ধ্রুপদ সেগুলি থাকলেও তালের বন্ধন থেকে তা মুক্ত ছিল। অর্থাৎ নিবন্ধ ধ্রুপদ ছিল তাল ও ছন্দযুক্ত গান, আর অনিবন্ধ ধ্রুপদ ছিল আলাপ বা আলাপ্তি-শ্রেণীভুক্ত। কাজেই ভরত আলাপের কথা স্পষ্টভাবে নাট্যশাস্ত্রে উল্লেখ না করলেও তার প্রচলন যে অনিবন্ধ গানের পর্ষায়ে অব্যাহত ছিল তা একদিক দিয়ে তিনি স্বীকার করেছেন।

১২৮।

শীর্ষকোদ্ধতা চৈব অনুবন্ধো বিলম্বিতা ।

অডিভিতা চাপকৃষ্টা চ ষট্প্রকারা ধ্রুপদশ্রুতাঃ ॥

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৩২।৩৫৩

১২৯।

শিরঃশ্চ নীরতে তচ্চি বস্মাণ্ডচ্চি চ শীর্ষকম্ ।

উদ্ধতা রুদ্ধতা বস্মাৎ ভস্মাদ্গেহা ধ্রুপদবৃথৈঃ ॥

*

*

*

অডিভিতা তুৎকটপ্ণা শৃঙ্গাররসমভবা ।

বস্মাণ্ডবস্মাৎ প্রসঙ্গা চ ভস্মাদেবাডিভিতা শ্রুতা ॥ —প্রকৃতি

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৩২।২৫৪-২৬০

হুতরাং ছন্দ, বৃত্ত ও জাতিভেদে ঐশ্বর্য বিচিত্র রূপে প্রকাশিত ছিল। পদ বা সাহিত্যগুলি বেশীর ভাগ শব্দরত্নতির সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত থাকত। বিভিন্ন ঐশ্বর্য নাথও বিচিত্র রকমের ছিল। যেমন ভটি, ধৃতি, রজনী, ভ্রমরী, জয়া, বিদ্যাভ্রাতা, ভূতলভরী, কমলমুখী, শিখা, ঘনপঙ্ক্তি, মালিনী, বিমলা, জলা, রম্যা, ভীমা, নলিনী, নীলতোয়া, কামিনী, ভ্রমরমালা, ভোগবতী, মধুকরিকা, সমুদ্রা প্রভৃতি। সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষায় ঐশ্বর্য পদগুলি রচিত হ'ত।^{১০০}

ঐশ্বর্যগানের ভাষা সম্বন্ধেও ভরত উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন ঐশ্বর্য শূরসেনী ভাষা প্রয়োগ করা হ'ত, কিন্তু তাতে মাগধীর প্রচলন বিশেষ সুখকর হ'ত না। দিব্যভাষা হিসাবে সংস্কৃতের সমাদর যথেষ্ট ছিল, অর্ধসংস্কৃত ছিল মাহুঘের পক্ষে উপযোগী।^{১০১} ছন্দ ও প্রমাণযুক্ত গানকেই 'দিব্য' বলে। স্ততিমূলক গানের (ঐশ্বর্য) নাম ছিল 'সংকীর্তন'। এখানে উল্লেখযোগ্য যে 'সংকীর্তন' তথা শৌর্য-বীর্ষ-গুণগাথা-রূপ স্ততিমূলক সঙ্গীতের প্রচলন খ্রীষ্টীয় ২য় শতাব্দীতেও ছিল, এ'টি কেবল মধ্যযুগীয় বৈষ্ণব-সাধক পদকর্তাদেরই সৃষ্ট বা উদ্ভাবিত নয়। বিজয়, আশীর্বাদ প্রভৃতি মার্কলিক অস্থানে ও দেবতার আরাধনায় ঋক্, গাথা, পাশিকা প্রভৃতি সাতটি 'অঙ্গগীতি' গান করার রীতি ছিল। বড়জ, গান্ধার, মধ্যম ও পঞ্চমাদি স্বরযুক্ত জাতিগানগুলি দেবতাদের উদ্দেশ্যেই প্রযুক্ত হ'ত।^{১০২}

১০০। উদাহরণ যেমন,

(ক) শব্দরঃ শূলভৃৎ, পাতু মাং লোককৃৎ ॥ (—সংস্কৃত)

(খ) সংজন্তন্তো অঙ্গঅঙ্গি

বাই বাও পুন্সবাহী ॥ (—প্রাকৃত)

(গ) এ এ গজন্তা তোওং মুচ্ছন্তা

লোজং ছাঅন্তা মেহা সংপতা ॥—প্রভৃতি

১০১।

ভাষা তু শূরসেনী ভাষা ঐশ্বর্যাং সম্ভ্রোজয়েৎ ॥

ন ভাষাকৈব মাগধ্যাং কর্তব্যং নবকুটং বৃথৈঃ ॥

দিব্যানাং সংস্কৃতানানাং প্রমাণৈস্ত বিধীয়তে ॥

অর্ধসংস্কৃতমেব তু মানুবাণাং প্রয়োজয়েৎ ॥

—বাটশাস্ত্র ৩২।৪০৮-৪১০

১০২।

যেষেবাং সাধ্বিকে ভাবঃ কর্ম সঙ্গীর্তনং চ ধৎ ॥

ভবকার্ধঃ গানবোগে তু প্রমাণং বিধিসংগ্রহম্ ॥

* * * *

ছন্দঃপ্রমাণসংযুক্তং দিব্যানাং গানমিচ্ছতে ॥

স্তব্যাজ্ঞয়েৎ ভবকার্ধঃ কর্ম সঙ্গীর্তনাদপি ॥

ঋবগানের আন্তর প্রকৃতি বা লক্ষণের পরিচয় দিয়ে উল্লেখ করেছেন,
পূর্ণস্বরং তত্র বিলম্বিবর্ণং, ত্রিস্থানশোভং ত্রিতয়ং ত্রিমাত্রম্।

রক্তং সমং স্তম্ভমলংকৃতং চ, স্তম্ভপ্রযুক্তং মধুরঞ্চ গানম্ ॥

গীতে প্রযত্নঃ প্রথমং তু কার্যঃ, শয্যা হি নাট্যস্ত বদন্তি গীতম্।

গীতে চ বাত্তে চ হি সংপ্রযুক্তো, নাট্যপ্রয়োগো ন বিপত্তিমেতি ॥

ঋবগানে পূর্ণস্বর, বিলম্বিত বর্ণ, স্তম্ভাদি তিন স্থান ও বিলম্বিতাদি তিন মাত্রার বিকাশ থাকে। গান আনন্দের উদ্বোধক ও মধুর হয়। ঋবা রক্ত, সম, স্তম্ভ প্রভৃতি গুণে অলঙ্কৃত। নাট্য বা অভিনয়ের জগত্ই ঋবগান অভিপ্রেত। ‘সম’ বলতে লয়ের সঙ্গে আরোহ অবরোহাদি চার বর্ণ লয়ের সঙ্গে সঙ্গত। ‘রক্ত’ বলতে বীণা, বেণু ও কণ্ঠস্বর তথা গানের একীকরণ ও তিনটির সম্মিলিত আনন্দদায়ক ও প্রীতিকর ধ্বনি। ‘স্তম্ভ’ অর্থে মন্দ্র বা তার (উচ্চ) স্বরগুলি দ্রুত মধ্যাদি লয়ের মধ্যে প্রকাশিত হ’লেও স্তম্ভতা ও সাবলীলতার উদ্বোধক। ‘মধুরং’ শব্দে মাধুর্য বা লাবণ্য এবং এই লাবণ্য রাগত্ব-প্রকৃতির পরিচায়ক। মোটকথা ঋবগানগুলি শ্রুতিরঞ্জক ও মনোহরণকারী স্বরের তথা রাগের মাধ্যম ও পরিবেশক ছিল। এ’ছাড়া ঋবগানে গান্ধর্ব^{১৩৩} জাতিরাগগুলির প্রয়োগ করা হ’ত। যেমন শাক্তদেব গান্ধারীজাতির (জাতিরাগ) প্রকৃতি বা লক্ষণের পরিচয় দিয়ে বলেছেন : “বিনিয়োগো ঋবগানে তৃতীয়প্রেক্ষণে ভবেৎ”। মধ্যমাজাতির বেলায় বলেছেন : “বিনিয়োগো ঋবগানে দ্বিতীয়প্রেক্ষণে ভবেৎ”। ষড়্জকৈশিকীজাতির লক্ষণের পরিচয়ে তিনি বলেছেন : “প্রাবেশিক্যাং ঋবায়াং”; ষড়্জোদীচ্যবার বেলায় : “দ্বিতীয়ে প্রেক্ষণে গানে ঋবায়াং বিনিযোজনম্”, গান্ধারোদীচ্যবার প্রসঙ্গে : “বিনিয়োগো ঋবগানে”, রক্তগান্ধারীর বেলায় : “ঋবায়াং বিনিযোজনম্” প্রভৃতি। এভাবে কৈশিকী, মধ্যমোদীচ্যবা, কার্মানবী, গান্ধারপঞ্চমী, আদ্রী, নন্দয়ন্তী প্রভৃতি জাতিরাগের বেলায়ও ঋবগানে তাদের প্রয়োগের কথা শাক্তদেব উল্লেখ করেছেন।^{১৩৪}

* * * *
জয়ানীর্বাদযুক্তানি কার্ধীগ্যেতানি দৈবতে ।
ঋগগাথাপাণিকা হেমাং বোদ্ধবাস্তু প্রমাণতঃ ।
বিশ্রাব্যাক্ষেব যস্মাত্ তস্মাদ্গীতেষু যোজয়েৎ ॥

১৩৩। কল্লিনাথ উল্লেখ করেছেন : “ষাড়্জ্যাদিজাতয়ো গ্রামরাগাদম্ভত ষড়্ভিধা রাগা গান্ধর্বশব্দেনোচ্যন্তে।”

১৩৪। সঙ্গীত-রত্নাকর, ১ম ভাগ (আডেকার সংস্করণ), পৃঃ ২৯২-২৯৪ দ্রষ্টব্য।

শাক্তদেব জাতিরাগগুলি স্বররূপ তথা স্বরলিপিও আভাস দিয়েছেন। যেমন ষাড়্জীর পরিচয় দিয়েছেন : ষড়্জস্বর ত্রাস এবং অংশ। গাঙ্কার ও পঞ্চম অপত্ৰাস। স্বররূপ যেমন,

II	সা	সা	সা	সা	পা	নিধ	পা	ধনি
তং	০	ড	ব	ল	লা০	০	ট	০
রী	গম	গা	গা	সা	রিগ	ধস	ধা	০
ন	য়০	নাং	০	বু	জা০	০০	ধি	০
রিগ	সা	রী	গা	সা	সা	সা	সা	০
কং	০	০	০	০	০	০	০	০
ধা	ধা	নী	নিগ	নিধ	পা	সা	সা	০
ন	গ	সু	০০	হু০	প্র	৭	য়	০
নী	ধা	পা	ধনি	রী	গা	সা	গা	০
কে	লি	০	০০	স	মু	০	স্ত	০
	০	০০						
সা	ধা	ধনি	পা	সা	সা	সা	সা	০
বং	০	০০	০	০	০	০	০	০ II ১৩৫

—প্রভৃতি

পদ, কথা বা সাহিত্য ব্রহ্মপদ : “অশ্রাং তং ভবললাটেতি ব্রহ্মপ্রোক্তপদাক্ষরৈঃ স্বরযোজনাপ্রকারস্ত * *”। সমস্ত পদটি হল,

তং ভবললাটনয়নাম্বুজাধিকং

নগস্থপ্রণকেলিসমুত্তবম্।

সরসকৃত্তিলকপঙ্কহুলেপনং

প্রণমামি কামদেহেজ্জনানলম্ ॥

এই পদটিতে ষড়্জ ৩৬ বার + ঋষভ ১২ বার + গাঙ্কার ২০ বার + মধ্যম ৮ বার + পঞ্চম ৮ বার + ঐষভ ১৬ বার + নিষাদ ১২ বার = ১১২টি স্বরসংখ্যার প্রয়োগ আছে। শাক্তদেব বলেছেন যদি শুদ্ধ-নিষাদের পরিবর্তে ষাড়্জীতে কাকলি-

১৩৫। স = ভার-বড়জ = স এবং স = যজ্ঞ-বড়জ = স। এ'ভাবে স্বরচিহ্ন অনুসরণ করতে হবে।

প্রাচীন স্বরলিপিপদ্ধতি এই ধরণের ছিল :

“উর্ধ্বাংশাণিযান্ত ভারঃ, মন্ত্রো কিদুশিরা জবেৎ”।

নিবাদের ব্যবহার করা হয় তবে দেশীরাগ বরাটীর ছায়া দেখা দেয় : “বরাটী দৃশ্যতে”। অবশ্য জাতিরাগ থেকে গ্রামরাগ ও গ্রামরাগ থেকে অন্তরভাষাদি ও অভিজাত দেশীরাগাদির সৃষ্টি হয়েছে।

জাতিরাগগুলির স্বরলিপিতে মঙ্গ, মধ্য ও তার তিন রকম স্থানের এবং উচ্চারণভঙ্গি হিসাবে গুরু ও লঘু স্বরের মাত্র ব্যবহার দেখা যায়। ভরতের সময়ে (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে) স্বরলিখনের প্রচলন ছিল কিনা তার কোন প্রমাণের তিনি উল্লেখ করেন নি, কিন্তু টীকা বা ভাষ্যকার অভিনবগুপ্তের সময় তথা খৃষ্টীয় ৯৫০-৯৬০ অব্দে স্বরলিখনপ্রণালীর যে উদ্ভাবন হয়েছিল তার প্রমাণ পাই আচার্য-লিখিত মাগধী প্রভৃতি গীতির স্বরলিখন (notation) থেকে। খৃষ্টীয় ১৩শো শতাব্দীতে শাক্যদেবের সময়ে অবশ্য স্বরলিখনের প্রচার ভিন্নভাবে হয়েছিল। তবে তা এখনকার মতো সূচী ও বিজ্ঞানসম্মত না হওয়ায় জাতি-রাগগুলির তদানীন্তন স্বরলিখন আয়ত্ত করা আমাদের পক্ষে দুর্লভ। তারি জ্ঞান ধ্বংসগানে জাতিরাগগুলির ব্যবহার হ'লেও তাদের স্বররূপ দিয়ে ধ্বংসগানের নির্দিষ্ট রূপের পরিচয় লাভ করা কঠিন।

কল্লিনাথ উল্লেখ করেছেন ধ্বংসগানের রাগগুলি প্রকাশের জন্য স্থায়ীস্বরকে আশ্রয় ক'রে ব্রহ্মগীতিতে ‘বন্টু’ প্রভৃতি অর্থহীন শব্দগুলির ব্যবহার হ'ত লঘু আদি কালের মাধ্যমে তাল বা ছন্দের সম্বন্ধে জ্ঞানলাভের জন্য।^{১৩৬} বৈদিক অর্থহীন শব্দগুলির নাম ছিল ‘স্তোভাক্ষর’। বৈদিক ‘হায়ি হায়ি, হবা হায়ি’ ও আধুনিক অনিবন্ধগানে বা আলাপে ‘নেতে তারি তোম নোম, আলি আলা’ প্রভৃতি শব্দ এবং ব্রহ্মগীতিতে ব্যবহৃত ‘বন্টুং বন্টুং বা হৌ হৌ, হুঁ হুঁ’ শব্দগুলি। লৌকিক স্তোভাক্ষরেরই অল্পকৃতি। পরিশেষে ভারত উল্লেখ করেছেন,

ধ্বাবিধানঞ্চ ময়া স্বরতালপদাযুক্তম্ ॥

গাঙ্কার্বমেতৎ কথিতং ময়া হি

পূর্ব যদুক্তং ত্বিহ নারদেন।^{১৩৭}

গাঙ্কার্ব যেমন স্বর, তাল পদযুক্ত গান বা গীতি, ধ্বাও তাই। ধ্বাংসগানে

১৩৬।

‘ধ্বাংসগানে’ রাগপ্রকাশনার্থঃ স্থায়ীস্বরপ্রয়োগেন

বন্টু মাধিবর্ণপরিগ্রহো লঘুাদিকালপরিজ্ঞানায় তালপরিগ্রহঃ”।

—কল্লিনাথ

জাতিরাগের সমাবেশ থাকায় তা যে গান্ধর্বশ্রেণীভুক্ত সেকথা ভরত মুক্তকণ্ঠে ‘গান্ধর্বমৈতৎ’ শব্দের দ্বারা স্বীকার করেছেন। মাগধী প্রভৃতি চারটি নিবন্ধ গীতির সম্বন্ধে ঐ একই কথা। জাতিরাগগানে ঐরাগানের মতো মাগধী প্রভৃতি চারটি গীতির নিবিড় সম্পর্ক ছিল, সুতরাং তারাও অভিজাত দেশী গীতি নয়, গান্ধর্ব বা মার্গসঙ্গীতেরই অপরিহার্য উপাদান।

আতোক্তপ্রকরণে প্রথমে (৩০শ অধ্যায়) ভরত মাত্র বেণু বা বংশের কথাই উল্লেখ করেছেন।^{১৩৮} বেণুর ছিদ্রগুলিতে (পর্দায়) অঙ্গুলি-স্থাপনার কৌশল থেকে পূর্ণ, অর্ধ প্রভৃতি স্বরগুলির সৃষ্টি হ’ত। বেণুবাদকরা শ্রুতিজ্ঞানসম্পন্ন ছিল, কেননা চতুঃশ্রুতিযুক্ত পূর্ণ, তিনশ্রুতিযুক্ত কম্পিত বা দুঃশ্রুতিসম্পন্ন অর্ধ স্বরগুলি প্রকাশের জগ্য তাদের অঙ্গুলি-চালনা দ্বারা শ্রুতির বিকাশসাধন করতে হ’ত। ভরত উল্লেখ করেছেন,

স্বরাণাং তু শ্রুতিকৃতং তচ্চ মে সন্নিবোধত।

ব্যক্তমুক্তাঙ্গুলিস্তত্র স্বরো জ্ঞেয় চতুঃশ্রুতিঃ ॥

কম্পমানাঙ্গুলিচ্চৈব ত্রিশ্রুতিশ্চ স্বরো ভবেৎ।

দ্বিকোহর্ধাঙ্গুলিমুক্তস্ত এবং শ্রুত্যাশ্রিতাঃ স্বরাঃ ॥^{১৩৯}

সম্পূর্ণ মুক্ত অঙ্গুলি থেকে (অর্থাৎ অঙ্গুলি বেণুর ছিদ্র থেকে সম্পূর্ণভাবে তুলে নিলে) চতুঃশ্রুতিসম্পন্ন পূর্ণস্বরের সৃষ্টি হয়। এর দ্বারা বোঝা যায় ভরত মোটামুটি এককলা বা একমাত্রার স্বরকে চারশ্রুতির স্বর বলেছেন। অঙ্গুলি কম্পিত হ’লে তিনশ্রুতির স্বর (এক কলা বা এক মাত্রার তিন ভাগ), অর্ধাঙ্গুলি হ’লে অর্থাৎ বেণুর ছিদ্র থেকে অঙ্গুলি অর্ধেক মুক্ত করলে দুঃশ্রুতির স্বর সৃষ্টি হয়। শ্রুতিমুখে স্বরের বর্ণনা ও তার কলা বা মাত্রা-নির্ণয়ের পদ্ধতি সম্পূর্ণ বিজ্ঞানসম্মত ছিল। খৃষ্টপূর্ব যুগে এ’ধরনের স্বরসৃষ্টির কৌশল বা উদ্ভাবনের স্পষ্ট কোন প্রমাণ পাওয়া যায় না। ভরতের সময়ে গানের স্বরকে অঙ্গুগমন করত বেণু বা বাঁশী (বংশ) এবং কর্ণসঙ্গীতের সহচরীও হ’ত বেণু: “স্বেয়ং গীতা (বা ষং যং গতঃ) স্বরং গচ্ছেৎ তং বংশেন বাদয়েৎ”। শ্রুতি-নির্ধারণের সময় বাঁশীকে ভরত মাহুয়ের খরীরের সঙ্গে তুলনা করেছেন। বেণু বা বংশের বেলায়ও তাই। বেণুতে স্বরসৃষ্টির সময় শিল্পীকে তিনি বর্ণ ও অলংকার সৃষ্টির দিকে মন দিতে

১৩৮। প্রকৃতপক্ষে ভরত আতোক্তপ্রকরণ নিয়ে দু’টি অধ্যায়ে (৩০শ ও ৩১শ অধ্যায়) ছ’বার আলোচনা করেছেন।

১৩৯। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ৩০।৫-৬

বলেছেন। বেণুতে ললিত, মধুর ও স্নিগ্ধ এই তিন রকম স্বর সৃষ্টি করা হ'ত : “ললিতং মধুরং স্নিগ্ধং বেণোরেবিধং বাণ্ডম্”। বেণুবাদ্য যে গানের মাধুর্য ও সৌন্দর্য উৎপাদনের জন্য সেকথা ভরত স্পষ্ট ক'রেই বলেছেন : “এবমেতৎ স্বরকৃতং বিজ্ঞেয়ং গানযোক্তৃভিঃ”। এখানে উল্লেখ করা নিম্নপ্রয়োজন যে আতোত্মপ্রকরণে মাত্র স্থবিরশ্রেণীর বাণ্ড সম্বন্ধে আলোচনা করলেও তিনি বিভিন্ন বীণার বিবরণ দিয়েছেন। নারদীশিক্ষায় নারদ বৈদিক ও লৌকিক গানের জন্য গাত্র ও দারবী এই দু'টি বীণার কথা উল্লেখ করেছেন। এদের মধ্যে সামগানের জন্য গাত্রবীণা ও গান্ধর্ব বা জাতিগানের জন্য দারবীবীণা ব্যবহৃত হ'ত।^{১৪০} অনেকের অনুমান যে খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে বৈদিক যুগের বীণাগুলির প্রচলন লোপ পেয়েছিল, তাই ভরত সামগানের জন্য একটি বীণার কথাই উল্লেখ করেছেন, আর গান্ধর্বের জন্যও তাই। শুধু তাই নয়, বীণার নির্মাণ-রহস্যের পরিচয় দেবার বেলায়ও তিনি মাত্র গাত্রবীণার কথাই বলেছেন। কিন্তু এ'ধরনের সিদ্ধান্ত করার কোন কারণ নাই। নারদের অভিপ্রায় হ'ল বৈদিক ও লৌকিক গান-দু'টির আলোচনার মাধ্যমে দু'টি পদ্ধতির মধ্যে একটি যোগসূত্র স্থাপন করা, আর তারি জন্য তিনি দু'টি পদ্ধতির মিলনমন্ত্র উচ্চারণ করেছেন : “যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেণোরম্যমঃ স্বরঃ”। বীণা ও বেণুর মধ্যে এখানে নারদের সাম্য-মৈত্রীর মিতালী পাঠানোর আকৃতি দেখা যায়। তাঁর প্রয়োজনের অনুযায়ী তাই (১) স্বরের বেলায় বীণা ও বেণু, এবং (২) বীণার বেলায় গাত্রবীণা ও দারবীবীণার আশ্রয় নিয়েছেন। নচেৎ তাঁর সময়েও বিভিন্ন রকম বীণার প্রচলন ছিল।

ভরতের বেলায়ও তাই। তিনি ৩০শ অধ্যায়ে বিশেষভাবে বেণুর উদাহরণ দিয়ে গানের জন্য (২২শ অধ্যায়ে) সপ্ততন্ত্রী-চিত্রা ও নবতন্ত্রী-বিপক্ষীর বিবরণ দিয়েছেন। কিন্তু তাই ব'লে তাঁর সময়ে অপরাপর বীণা ও বাণ্ডযন্ত্রের প্রচলন যে ছিল না তা নয়। কেননা ৩০শ অধ্যায়ে “আতোত্মং স্থবিরং নাম”^{১৪১} প্রভৃতি শ্লোকের উল্লেখ ক'রে পুনরায় ৩৩শ (কাব্যমালা-সংস্করণে ৩৪শ) অধ্যায়ে

১৪০।

দারবী গাত্রবীণা চ যে বীণে গান-জাতিবু।

সাম্বিকী গাত্রবীণা তু তন্তাঃ শৃণুত লক্ষণম্।

গাত্রবীণা তু সা শ্রোক্তা যন্তাঃ গায়ন্তি সামগাঃ।

১৪১। এ'টি কাব্যমালা-সংস্করণের পাঠ। কালী-সংস্করণে পাঠ হ'ল : “আত্মা তু শুবিরং নাম” প্রভৃতি।

ভিনি আতোন্ত বা অবনদ্ধবিধিরও আলোচনা করেছেন : “অথাতোন্তবিধিষেষ
ময়া প্রোক্তঃ সমাসতঃ” (কাশী-সংস্করণ)। কিন্তু কাব্যমালা-সংস্করণে দু’টি
আতোন্তপ্রকরণের পাঠে বেশ একটি পূর্বাপর যোগসূত্রের ইঙ্গিত পাওয়া
যায়। যেমন,

ততবাত্তবিধানং যম্ময়াবিভিহিতং পুরা ।

অবনদ্ধা ততশ্চাপি তন্ত বক্ষ্যামি লক্ষণম্ ॥

এখানে ‘পুরা’ শব্দটি ৩০শ ও ৩৩শ বা ৩৪শ অধ্যায়-দু’টির মধ্যে পারস্পরিক
সম্বন্ধের কথা প্রকাশ করছে। দ্বিতীয় আতোন্ত বা অবনদ্ধপ্রকরণটি প্রথমে
চেয়ে বিস্তৃত ও মূল্যবান। এই অধ্যায়ে ভরত মুদঙ্গ বা পুঙ্করের জন্মকাহিনীর
পরিচয় দিয়েছেন যা পূর্বেই উল্লেখ করেছি। পুঙ্কর, মুদঙ্গ, পণব, দহর,
ঝঞ্জরী, পটহ প্রভৃতি চর্মে নির্মিত অবনদ্ধ (‘চর্মাবনদ্ধানি’) ^{১৪২} ও তন্ত্রী-বাণ্যযন্ত্র
বিপক্ষী, চিত্রা, দারবী, কচ্ছপী, ঘোষা বা ঘোষকা প্রভৃতির আলোচনা ৩৩শ
(কাব্যমালা ৩৪শ) অধ্যায়ে দেওয়া আছে। এখানে বিপক্ষী, চিত্রা ও দারবী
বীণা-তিনটি অঙ্গ এবং কচ্ছপীও ঘোষকা প্রভৃতি প্রত্যঙ্গশ্রেণীভুক্ত। ^{১৪৩} তন্ত্রীর
মতো চর্মবাণ্যগুলির মধ্যেও অঙ্গ ও প্রত্যঙ্গরূপ বিভাগ আছে। যেমন মুদঙ্গ,
দহর, পণব প্রভৃতি অঙ্গ-চর্মবাণ্য ও ঝঞ্জরী পটহ প্রভৃতি প্রত্যঙ্গ-চর্মবাণ্য। ^{১৪৪}
সে’রকম শুষ্কবাণ্যশ্রেণীর মধ্যে বেণু বা বংশ এবং শঙ্খ ও ডক্কিণী প্রত্যঙ্গ। ^{১৪৫}
এ’ ছাড়া ভরত ভেরী, হুন্দুভি, ডিঙিমি প্রভৃতি গভীর শব্দকারী বাণ্যযন্ত্রেরও
নামোল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন এ’সকল বাণ্যযন্ত্র গঠনে শিথিল ও আয়ত
ব’লে এদের শব্দ বা ধ্বনি বেশ গভীর। ^{১৪৬}

১৪২।

চর্মা চাবনদ্ধান্তান্ মুদঙ্গান্ দহরান্ তথা ।

*

*

*

*

ঝঞ্জরীপটহাদীনি চর্মাবনদ্ধানি তানি তু । ৩৪।১১-১২

১৪৩।

বিপক্ষী চৈব চিত্রা চ দারবীষঙ্গসংজ্ঞিতে ।

কচ্ছপীঘোষকাদীনি প্রত্যঙ্গানি তথৈব চ । ৩৪।১৪

১৪৪।

মুদঙ্গো দহরশ্চৈব পণবেষঙ্গসংজ্ঞিতে ।

ঝঞ্জরীপটহাদীনি প্রত্যঙ্গানি তথৈব চ । ৩৪।১৫

১৪৫

অঙ্গলক্ষণসংস্কৃতে বিজ্ঞেয়ো বংশ এষ হি ।

শঙ্খস্ত ডক্কিণী চৈব প্রত্যঙ্গে পরিবর্তিতৈঃ । ৩৪।১৬

১৪৬

ভেরীপটহবদ্ধান্তিথা হুন্দুভিডিতিমৈঃ ।

শৈথিল্যান্যায়তদ্ভাঙ্গ শব্দে গাভীরবিশিষ্টে । ৩৪।২৬

ভরত বাস্তবজ্ঞগুলির গঠন ও নির্মাণপ্রণালীরও বিবরণ দিয়েছেন। তিনি মৃদঙ্গের প্রসঙ্গে বলেছেন : মৃদঙ্গের আলিঙ্গ গোপুচ্ছের মতো গঠনবিশিষ্ট হওয়া উচিত। বামমুখ ত্রয়োদশ বা চতুর্দশ অঙ্গুলি ব্যাসযুক্ত, দক্ষিণমুখ তার কিছু কম। মধ্যদেশ পৃথুল ও চারদিকে চার অঙ্গুলি পরিমিত গোলাকার গুল্ম স্তূত্রের সঙ্গে সংযুক্ত থাকে। তিনি মৃদঙ্গের লক্ষণ সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

ত্রিবিধা ক্রিয়া মৃদঙ্গানাং হরিদক্রিয়বাপ্রয়া।

তথা গোপুচ্ছরূপা চ ভবত্যেবাং স্বরূপতঃ ॥

হরীতক্যা তু তিস্তক্যা যমযথাস্ততধ্বকঃ।

আলিঙ্গকৈব গোপুচ্ছা কৃতিরেষাং প্রকীর্তিতাঃ ॥

তালাপ্রয়ো ধ্বতাস্চ মৃদঙ্গাঙ্গিত ইয়াতে।

মুখে তস্তাঙ্গুলানি স্ত্যাস্ত্রয়োদশ চতুর্দশ ॥

তয়োধ্বকশ্চ কর্তব্যাস্ততুস্তালপ্রমাণকম্।

মুখং তস্তাঙ্গুলানি স্ত্যঃ অষ্টাবেব সমাসতঃ ॥^{১৪৭}

ভরত পণবের দীর্ঘতা যোল অঙ্গুলি বলেছেন। পণবের একটি মুখ আট অঙ্গুলি ও অন্য মুখ পাঁচ অঙ্গুলি ব্যাসবিশিষ্ট হ'ত। দর্দর (দহর?) ঘটের (কলসী) আকারবিশিষ্ট এবং মুখও ঘটের মতো দেখতে। মধ্যদেশ পৃথুল (মোটা) ও বারো অঙ্গুলি ব্যাসবিশিষ্ট হ'ত। মুখ চর্ম দিয়ে ঢাকা (আচ্ছাদিত) হ'ত।^{১৪৮} সেই চর্ম আবার কি ধরণের হ'ত ভরত তারও পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন পণব, পুঙ্কর ও মৃদঙ্গের মুখে যে চর্মের আচ্ছাদন থাকত তা উত্তম হ'ত এবং জীর্ণ, পরিত্যক্ত, কাকের মুখের দ্বারা স্পৃষ্ট, মেদযুক্ত ও ধূমাদি দ্বারা দূষিত প্রভৃতি ছ'টি দোষ থেকে মুক্ত হ'ত। সেই চর্মবাণ নির্মাণ করার আগে দেবতার অর্চনাদি-রূপ মঙ্গলিক অহুষ্ঠান করা হ'ত। প্রাচীনকালে সঙ্গীত যে ধর্মের সঙ্গে ওতঃপ্রোতঃভাবে যুক্ত ছিল তা ভরতের “দেবতাভ্যচনাং কৃৎস্না” প্রভৃতি কথাগুলি থেকে স্পষ্ট বোঝা যায়।^{১৪৯} কণ্ঠসঙ্গীত ও নৃত্যের সহযোগী

১৪৭। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সংস্করণ) ৩৩।২২৬-২২৭

১৪৮। দর্দরস্ত ঘটাকারো ভরতাস্তিস্তমুখস্তথা।
মুখং চ তস্ত কর্তব্যং ঘটস্ত সদৃশং বুধৈঃ ॥
দ্বাদশাঙ্গুলিবিম্বীর্ণং পীনোষ্টক সমাসতঃ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৩৩।২৩৩

১৪৯। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ৩৩।২৩৫-২৪৫ শ্লোকগুলিতে মঙ্গলিক অহুষ্ঠানের উল্লেখ আছে।

হিসাবে ভাণ্ডাবাত বা মৃদঙ্গের উপযোগিতা যথেষ্ট পরিমাণে ছিল। শুধু তাই নয়, “মৃদকানানং তু লক্ষণম্” (৩৩।২৫৫)—মৃদঙ্গের লক্ষণ-বর্ণনা থেকে বোঝা যায় মৃদঙ্গ বাতায়ন হিসাবে কত পবিত্র ও কল্যাণপ্রদ ছিল।

মৃদঙ্গলক্ষণের পর ভরত সমহস্ত, কর্তরী, হস্তপাণিভ্রম, বর্তনাদ্বর্তনা, দণ্ডহস্ত প্রভৃতি উপহস্তের লক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন।^{১৫০} তারপর বাদকের লক্ষণ। তিনি উল্লেখ করেছেন যিনি গীতবাত, কলাবাত ও গীতমোক্ষে বিশারদ, যিনি লঘুহস্ত ও চিত্রপাণিবিধি ভালোভাবে জানেন, ধ্রুবাঙ্গীতি ও বাতয়কলা সম্বন্ধে যার অভিজ্ঞতা আছে, যার হস্ত মধুর, যিনি স্বাস্থ্যবান ও বুদ্ধিমান তিনিই সুবাদক হবার উপযোগী।^{১৫১} নাট্যের উপলক্ষে বাত ও বাতয়লক্ষণ বর্ণিত হ’লেও আগম-শাস্ত্র অমুখ্যায়ী সকল লোকের ও সকল অমুষ্ঠানের জন্যই সেগুলি নির্বাচিত ছিল।

ভরত মৃদঙ্গকে বলেছেন ‘ভাণ্ডাবাত’। পুঙ্কর অনেক সময় মৃদঙ্গের সমানার্থক হিসাবে ব্যবহৃত হয়েছে। আসলে পুঙ্কর মৃদঙ্গশ্রেণীভুক্ত বাত, কেননা ভরত নাট্য-শাস্ত্রের আতোত বা অবনদ্ধপ্রকরণে মৃদঙ্গ ও পুঙ্কর উভয় শব্দই ব্যবহার করেছেন উভের সার্থকতা দেখিয়ে। তিনি উল্লেখ করেছেন,

১৫০।

তর্জঙ্গানুষ্ঠযোগেন স্বত্রে জাতিগতিততঃ ।
পর্বাণাপতনৈর্জেরা কর্তরী হস্তমোক্ষয়োঃ ।
সময়োঃ সমতালেন দুর্যোহন্তসমাশ্রয়োঃ ।
পর্ধায়ন্তঃ প্রভাতো যঃ সমহস্ত ইতি স্মৃতঃ ।
বিভাবিতব্য্য বামস্ত পাকিনানুগুণিত্তথা ।
সকৃদক্ষিপান্তস্ত হস্তপাণিভ্রম ভবেৎ ।
পূর্বদক্ষিণহস্তেন ক্রমাদ্বামেণ পাদতঃ ।
চত্বারো যত্র বর্তন্তে বর্তনাদ্বর্তনাঃ স্মৃতাঃ ।
প্রথমঃ বামহস্তেন গৃহীত্বা দক্ষিণেন তু ॥
প্রহারঃ ক্রমপাদেন দণ্ডহস্তঃ সমস্তয়োঃ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৩৩।২৫৭-২৬২

১৫১।

অন্ত উর্ধ্বং প্রবক্ষ্যামি বাদকানানং তু লক্ষণম্ ।
গীতবাতকলাবাতগৃহমোক্ষবিশারদঃ ।

*

*

*

হবিহিতশরীরবুদ্ধিঃ সংসিদ্ধো বাদকঃ শ্রেষ্ঠঃ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী) ৩৩।২৬৪-২৬৬

যতিপাদিসমায়ুক্তং গুরুলঘুস্বরাস্বিতম্ ॥

পৌঙ্করস্ত তু বাতস্ত মৃদঙ্গপণবাজ্রম্ ।

বিধানং তু প্রবক্ষ্যামি দদুর্নস্ত তথৈব চ ॥

এ'থেকে বোঝা যায় চর্মবাত্ত পুঙ্কর মৃদঙ্গ, পণব ও দদুর্নের সমগোষ্ঠিত্ত্ব। ভারত পুঙ্করকেই কিন্তু চর্মবাত্তঘম্মের মধ্যে বেশী সম্মান দিয়েছেন, কেননা ষোড়শ অক্ষর, চতুর্মার্গ, ছ'রকম কারণ, বিলেপন, তিন যতি, তিন লয়, ত্রি-গত, ত্রি প্রকার, ত্রি-যোগ, ত্রি-পাণি, ত্রি-প্রহার, পঞ্চ-পাণিপ্রহার, ত্রি-মার্জনা, কুড়ি প্রকার অলংকার, আঠার জাতি প্রভৃতি সাঙ্গীতিক উপাদান পুঙ্কর-চর্মবাত্তের সঙ্গেই সম্পর্কিত।^{১৫২} এই উপাদান বা অঙ্গগুলির মধ্যে ষোলটি অক্ষর হ'ল—ক খ গ ঘ ট ঠ ড চ ত থ দ ধ ষ র ল হ। (১) এই ষোলটি অক্ষর তথা ব্যঞ্জনবর্ণ বাত্বের অক্ষর (বোল) রূপে ব্যবহৃত হত।^{১৫৩} (২) ভারত উল্লেখ করেছেন পুঙ্কর, পণব, দদুর্ ও মৃদঙ্গ ক-ট-র-ত-ঘ-জ প্রভৃতি দক্ষিণমুখে ও গ-হ-থ প্রভৃতি অক্ষর বামদিকে হাতের আঘাতে উৎপন্ন হয়। আঘাত অক্ষরকে অহুকরণ ক'রেই উৎপন্ন হয়। চারটি মার্গ—আলিঙ্গ, আদিত, গোমুখ ও বিতস্ত।^{১৫৪} (৩) পুঙ্করের বামদিকে উর্ধ্বে প্রলেপ দেওয়ার নাম 'বিলেপন'।^{১৫৫} (৪) ছ'টি করণ—রূপ, কৃত বা প্রতিকৃত, প্রতিভেদ, রূপশেষ, ওষ ও প্রতিশুক্র।^{১৫৬} (৫) ত্রিযতি হ'ল সমা, স্রোতোগতা ও গোপুচ্ছ।^{১৫৭} (৬) দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত তিন লয়।^{১৫৮} (৭) তিন গত—তত্ত্ব, ঘন ও ওষ।^{১৫৯} (৮) তিনটি প্রচার—সমপ্রচার, বিষমপ্রচার ও সমবিষমপ্রচার।^{১৬০} (৯) তিনটি যোগ বা সংযোগ—গুরুসংযোগ, লঘুসংযোগ ও গুরুলঘুসংযোগ।^{১৬১} (১০) তিন পাণি হ'ল সমপাণি, অব বা অবরপাণি ও উপরিপাণি।^{১৬২} (১১) পাচটি পাণিপ্রহার

১৫২। নাট্যশাস্ত্র (কালী সং) ৩৭-৩৯

১৫৩। ক খ গ * * ইতি ষোড়শাঙ্করানি স্যুঃ। ৩৩৪০

১৫৪। চতুর্মার্গ নাম—আলিঙ্গাদিততোমুখবিতস্তান্নানি চত্বারো মার্গঃ।

১৫৫। বিলেপনং নাম—বামোক্ষ'কপ্রলোপঃ।

১৫৬। ষট্‌করণং নাম—রূপং কৃত (প্রতিকৃত) প্রতিভেদো রূপশেষমোষঃ প্রতিশুক্রোতি।

১৫৭। ত্রিযতি নাম—সমা স্রোতোগতা গোপুচ্ছোতি অবয়াং।

১৫৮। ত্রিলয়ং নাম—দ্রুতমধ্যবিলম্বিতযোগাং।

১৫৯। ত্রিগতং নাম—তত্ত্বং ঘনমোষশ্চেতি।

১৬০। ত্রিপ্রচারো নাম—সমপ্রচারো বিষমপ্রচারঃ সমবিষমপ্রচারশ্চেতি।

১৬১। ত্রিসংযোগং নাম—গুরুসংযোগো লঘুসংযোগো গুরুলঘুসংযোগশ্চেতি।

১৬২। ত্রিপাণিকং নাম—সমপাণিঃ অবরপাণিঃ উপরিপাণিশ্চেতি।

যেমন সমপাণি, অর্ধপাণি, অর্ধাধিপাণি, পার্শ্বপাণি ও প্রদেশিনীত।^{১৩৩} (১২) তিন প্রকার প্রহার হ'ল নিগৃহীত, অধনিগৃহীত ও মুক্ত।^{১৩৪} (১৩) তিন প্রকার মার্জনা—মাঘুরী, অর্ধমাঘুরী ও কর্মারবী। (১৪) আঠার জাতি হ'ল শুদ্ধা, একরূপা, দেশাহরূপা প্রভৃতি। এগুলির উদাহরণ ভরত ৩৩৪২-২১ (কাশী সং) শ্লোকগুলিতে দিয়েছেন। ৩৩৮৫-২১ শ্লোকগুলিতে সমা, শ্রোতোগতা ও গোপুচ্ছা যতি-তিনটির পরিচয় দিয়েছেন। 'যতি' অর্থে হাতের তিন প্রকার সংযোগ।^{১৩৫} তাও আবার তিন রকম ছিল : রাক্ষ, বিদ্ধ ও শয্যাগত। যেখানে গান বা গীতিই প্রধান ও দক্ষিণ-মার্গের ব্যবহার সেখানে 'শয্যাগত' যতি বা বাত্বের ব্যবহার হ'ত। যেখানে শ্রোতোগতা যতির ব্যবহার, মধ্য লয় ও সমপাণি সেখানে 'বিদ্ধ'-বাত্বের প্রয়োগ হ'ত। আর যেখানে গানের চেয়ে বাত্ব প্রধান এবং পরিপাণি^{১৩৬} ও সমা-যতির ব্যবহার সেখানে 'রাক্ষ'-বাত্বের প্রয়োগ হ'ত। আসলে যতি, পাণি ও লয় বাত্বের সহচরী ও আশ্রয়, বাত্বকেই এরা পরিপুষ্ট ও সৌন্দর্যমণ্ডিত ক'রত।

ভরত উল্লেখ করেছেন : "তিশ্রো মার্জনা"। অর্থাৎ মাঘুরী, অর্ধমাঘুরী ও কর্মারবী (কর্মারবী ?) এই তিন রকম মার্জনা বা পুঙ্কে স্বরস্থাপনা। মার্জনাকে ইংরাজীতে tuning process বলা যেতে পারে। আধুনিক যুগে তানপুরায় (তুরীবীণা) যেমন আমরা ষড়্জাদি স্বরের স্থাপনা করি, খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে তেমনি তিনটি সমান আকারের অথবা দু'টি সমান আকারের ও একটি তার চেয়ে একটু ছোট আকারের (তিনটি) পুঙ্কে স্বর-স্থাপনা করার রীতি ছিল। বর্তমানে তানপুরার চারটি তারে আমরা ষড়্জ ও পঞ্চমস্বর স্থাপনা করি। ষড়্জই আধারস্বর (tonic or basic note)। ষড়্জ (মধ্য) থেকে কম্পনের মাধ্যমে আমরা ঋষভ ও গান্ধার স্বর-দুটির অহুরণন এবং পঞ্চম (কারু কারু মতে তার-ষড়্জ) থেকে দৈবত ও নিষাদ স্বর দুটির অহুরণন পাই। মধ্যম ষড়্জ থেকে চতুর্থ স্বর ; তার অহুরণন পেতে হ'লে আমাদের পঞ্চমের পরিবর্তে

১৩৩। পঞ্চপাণিগ্রন্থতঃ নাম—সমপাণিরধ'পাণিরধ'পাণিঃ পার্শ্বপাণিঃ প্রদেশিনীতঃ ইতি।

১৩৪। ত্রিপ্রহারঃ নাম—নিগৃহীতোহর্ধ'নিগৃহীতো মুক্তশ্চেতি।

১৩৫। 'যতিপাণিনা ত্রিবিধসংযোগঃ। স চ ত্রিপ্রকারো ভবতি। 'যথা—রাক্ষ বিদ্ধ শয্যাগতম্। এবং ত্রিপ্রকারঃ সংযোগঃ করণেষু বিধীয়তে।'—নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ৩৩৮৫

১৩৬। 'পাণি' অর্থে ভরত বলেছেন লয়ের ওপর বাদ্যবিশেষ : লয়তোপরি যথাত্ম পানিঃ স উপকীর্ত্যতে'। সমান লয়ের বাদ্যকে 'সমপাণি' বলে : "লয়ে নয়ং সমং বাধ্যং সমপাণিঃ প্রকীর্ত্যতে"।

—নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা সংস্করণ) ৩১।৩২২-৩৩১

চতুর্থ স্বরে স্বর-স্থাপনা করতে হয়। এ' নিয়েও অবশ্য মতভেদ আছে। তবে তানপুরায় স্বর-স্থাপনা করাই হ'ল আধুনিক যুগের পদ্ধতি। ভরতের সময়ে স্বর-স্থাপনা বা মার্জনা ছিল পুঙ্করে। ভরত উল্লেখ করেছেন,

গাঙ্কারো বামকে কার্ধঃ ষড়্জো দক্ষিণপুঙ্করে ॥
উর্ধ্বকে পঞ্চমশ্চৈব(?) মায়ূর্ধাং তু স্বরা মতাঃ ।
বামকে পুঙ্করে ষড়্জ ঋষভো দক্ষিণে তথা ॥
উর্ধ্বকে পঞ্চমশ্চৈবমর্ধ্যমায়ূর্দাহতঃ ।
ঋষভঃ পুঙ্করে বামে ষড়্জো দক্ষিণপুঙ্করে ॥
পঞ্চমশ্চোর্ধ্বকে কার্ধঃ কার্মারব্যাঃ স্বরাশ্রমী ।
এতেষামমুবাদী তু জাতীনাং যঃ স্বরঃ স্মৃতঃ ॥
আলিঙ্গ্যমার্জনপ্রাপ্তো নিষাদঃ সংবিধীয়তে ।
মায়ূরী মধ্যমগ্রামে ষড়্জে স্বর্ধা তথৈব চ ॥
কার্মারবী চ গাঙ্কারে সাধারণসমাপ্রয়াঃ ॥
স্বরাঃ স্থানস্থিতা যে তু শ্রুতিসাধারণাপ্রয়াঃ ॥
এবং সংমার্জনকৃতাঃ শেযাঃ সংচারিণো মতাঃ ।
বামকে চোর্ধ্বকে কার্ধা হার্ষা লেপতশ্চ সপ্তস্বরাঃ ॥^{১৩৭}

মায়ূরী, অর্ধমায়ূরী ও কার্মারবী এ'তিনটি মার্জনার মধ্যে মায়ূরী মধ্যমগ্রামের সঙ্গে, অর্ধমায়ূরী ষড়্জগ্রামের সঙ্গে ও কার্মারবী গাঙ্কারগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কিত।

১৩৭। নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা-সংস্করণ) ৩৪।৪৬-৫২

কাশী-সংস্করণ নাট্যশাস্ত্রে যথেষ্ট পাঠভেদ আছে। যেমন,

ত্রিশ্রো মার্জনা নাম—

মায়ূরী হর্ধমায়ূরী তথা কর্মারবী পুনঃ ।
তিন্ত্রস্ত মার্জনা জ্ঞেয়াঃ পুঙ্করেষু স্বরাশ্রয়াঃ ॥
গাঙ্কারো বামকে কার্ধঃ ষড়্জো দক্ষিণপুঙ্করে ।
উর্ধ্বগে মধ্যমশ্চৈব মায়ূর্ধ্বশ্চ স্বরাশ্রয়াঃ ॥
বামকে পুঙ্করে ষড়্জ ঋষভো দক্ষিণে তথা ।
ধৈবতশ্চোর্ধ্বগে কার্ধঃ অর্ধমায়ূরকাশ্রয়াঃ ॥
ঋষভঃ পুঙ্করে বামে ষড়্জো দক্ষিণপুঙ্করে ।
পঞ্চমশ্চোর্ধ্বগে কার্ধঃ কর্মারব্যাঃ স্বরাশ্রয়াঃ ॥
এতেষামমুবাদী তু জাতির্যাপস্বরাধিতঃ ।
আলিঙ্গে মার্জনং প্রাপ্য নিষাদস্ত বিধীয়তে ॥
মায়ূরী মধ্যমে গ্রামেহপ্যর্ধে ষড়্জে তথৈব চ ।
কর্মারবী চৈব কর্তব্য সাধারণসমাপ্রয়াঃ ॥

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী-সংস্করণ) ৩৩।২২-৩৭

ভরত উল্লেখ করেছেন : কার্ণারবী চ গান্ধারে সাধারণসমাজ্জরাঃ” ; অর্থাৎ সাধারণকে আশ্রয় ক’রে গান্ধারগ্রাম বিকশিত। দু’টি স্বরের মধ্যবর্তী স্বরকে ‘সাধারণ’ বলে। যেটিকথা মধ্যবর্তী যে কোন বস্তু বা ব্যক্তিমাঝেই ‘সাধারণ’ নামে অভিহিত হয়। ভরত বলেছেন : “সাধারণং নামান্তরস্বরত। কস্মাৎ ? স্বয়োরন্তরস্বঃ তৎ সাধারণম্”।^{১৬৮} অনেকে সাধারণকে গ্রাম (scale) হিসাবে গণ্য করেন এবং এই সাধারণগ্রাম বর্তমান উত্তর-ভারতীয় হিন্দুস্থানীপদ্ধতির শুদ্ধ-বিলাবল ঠাটি (?) ও ইউরোপীয় ডায়োটনিক মেজর স্কেল (Diatonic Major Scale)। সাধারণকে যারা গ্রাম বলেন তাঁদের যুক্তি হ’ল ষড়্জ ও মধ্যম এই গ্রাম-দু’টিতে সাধারণও দু’রকম—ষড়্জসাধারণ (ষড়্জগ্রামে) ও মধ্যমসাধারণ (মধ্যমগ্রামে)। এ’দু’টি সাধারণকে সাধারিত ও কৈশিক কিংবা সাধারিতগ্রাম ও কৈশিকগ্রামও বলা হ’ত। মধ্যমগ্রামকে ‘কৈশিক’ বলা হ’ত তার প্রমাণ হ’ল : “মধ্যমগ্রামেহপি সাধারণত্বং। অস্তস্ত প্রয়োগসৌম্ভ্যাৎ কৈশিকমিতি নাম নিষ্পত্ততে”। অর্থাৎ মধ্যমগ্রামেও সাধারণ আছে, প্রয়োগে বা ব্যবহারের সূক্ষ্ম কোশল থাকার জগ্ন এই গ্রামকে কৈশিক বলা হ’ত। সাধারিত ও কৈশিক এই উভয় গ্রামের কথাই ভরত উল্লেখ করেছেন। ‘সাধারণকৃত’ শব্দ থেকে সাধারণ বা সাধারণগ্রাম কথার সৃষ্টি হওয়া সম্ভব। নারদীশিক্ষায়ও সাধারিত ও কৈশিক গ্রামরাগ এবং গ্রামের উল্লেখ ও তাদের বিবরণ আছে।

॥ মায়ুরী-মার্জনা ॥ মায়ুরী-মার্জনা সম্বন্ধে ভরত উল্লেখ করেছেন,

গান্ধারো বামকে কার্ঘ্যঃ ষড়্জো দক্ষিণপুঙ্করে ॥

উর্ধ্বকে পঞ্চমশ্চৈব মায়ুর্যাং তু স্বরা মতাঃ ॥

বর্তমান কালে ক্র্যাসিক্যাল গানে আমরা যেমন তবল (তলমুদঙ্গ) ও বাঁয়া (বাম-মুদঙ্গ) এই দু’টি মুদঙ্গ ব্যবহার করি, প্রাচীন ভারতে (খ্রীষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিক পর্যন্ত) তেমনি গানে তিনটি মুদঙ্গের ব্যবহার হ’ত : দু’টি সমান আকারের—বর্তমান পাখোয়াজের মতো দেখতে ও একটি ছোট মুদঙ্গ। সেই মুদঙ্গকে পুঙ্কর বলা হ’ত। বড় পুঙ্কর-দু’টি সোজাভাবে দাঁড়করানো আর ছোটটি শোয়ানো (শায়িত আকারে) থাকত। পাখরের গায়ে ধোদাই করা ভাস্কর্য্যচিত্রে কখনো কখনো দু’টি পুঙ্করের প্রতিকৃতি দেখা যায়।^{১৬৯} বেশীর ভাগ লোকের বিশ্বাস যে

১৬৮। নাট্যশাস্ত্র (কালী-সংস্করণ) ২৮।৩৩

১৬৯। Vide প্রজ্ঞানানন্দ : *Ancient Methods of Tuning in Indian Music* (প্রবন্ধ) appeared in the Sovenior of All India Sadāraṅg Music Conference, Cal. 1955, pp. 4-7.

প্রাচীন ভারতে মাত্র একটি যন্ত্রের ব্যবহার ছিল এবং বর্তমান তবল ও বাঁদ্যর প্রচলন মুসলমান রাজত্বের সময় পারসিক ও আরবদের প্রভাবের ফলে হয়েছিল। অনেকে আবার আবার থসককেই তবলা ও বাঁদ্যর শ্রুতি ব'লে অভিযমত প্রকাশ করেন। কতকগুলি ভারতীয় বাণ্যযন্ত্রের বেলায়ও ভাই (সেতার, রবাব, স্বরোদ, বেহালা প্রভৃতি)। প্রকৃতপক্ষে ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে দেখলে এ'সকল অভিযমতের তেমন কোন সার্থকতা দেখা যায় না। বর্তমান তবল ও বাঁদ্যর গঠন ও বাদনপদ্ধতি মুসলমান যুগে নতুন রূপ গ্রহণ করতে পারে এবং করাও স্বাভাবিক, কেননা যুগধর্ম ও পরিবর্তনশীল কালশ্রোতের স্বভাব হ'ল পুরাতনের মাঝে নতুন-কিছু পরিবর্তন সৃষ্টি করা। সমাজবাসী মানুষের বিবর্তনশীল রুচিই অবশ্য এ' পরিবর্তন এনে দেবার পক্ষপাতী। কিন্তু তাই ব'লে প্রাচীন ভারতে তবল ও বাঁদ্যর মতো গানে দু'টি যন্ত্রের ব্যবহার ছিল না একথা বললে ঐতিহাসিক সত্যের অপলাপ করা হয়। প্রাচীন কালে তিনটি পুঙ্কের মধ্যে বড় দু'টির একটিকে বাম হাতে ও অপরটিকে ডান হাতে ও ছোটটিকে সম্ভবত উভয় হাত দিয়ে বাজানো হ'ত। খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ—৭ম শতাব্দীতে ভুবনেশ্বরে মুক্তেশ্বর-মন্দিরে, খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীতে বোম্বাইয়ের বাদামী-মন্দিরে ও তা'ছাড়া উত্তর ও দক্ষিণ-ভারতের বিভিন্ন প্রাচীন বৌদ্ধবিহার ও মন্দিরগুলিতে তিনটি পুঙ্কের প্রস্তরচিত্র উৎকীর্ণ দেখা যায়। ভুবনেশ্বরে মুক্তেশ্বর-মন্দিরের গাত্রে যে পুঙ্ক-তিনটির প্রস্তর-প্রতিকৃতি খোদাই করা আছে তার বিবরণ হ'ল : নটরাজ শিব অপরূপ মূর্তিতে নৃত্যরত। তাঁর আটটি হাতে হস্তমুদ্রার প্রতিফলন খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ—৭ম শতাব্দীর ভারতীয় সমাজে নাট্যশাস্ত্রের অল্পযায়ী নৃত্য, মুদ্রা ও অঙ্গহারাদির অল্পশীলনের মর্মকথা প্রকাশ করে। নটরাজের দক্ষিণে নৃত্যশীল গণপতি একটি বাঁশী বাজাচ্ছেন শিবের নৃত্যকে সুষমায়িত করার জন্ত। তাঁর বাম দিকে একটি লোক চারটি পায়া (পদ)-যুক্ত একটি আগনে উপবেশন ক'রে দু'টি সমান আকারের পুঙ্ক বাজাচ্ছে নটরাজের নৃত্যছন্দে তালে তালে। বাদামী-মন্দিরে (৬ষ্ঠ শতাব্দী) উৎকীর্ণ শিব-নটরাজের ষোলটি হাত। প্রত্যেকটি হাতে শাস্ত্রীয় হস্তমুদ্রার রূপায়ণ। দক্ষিণের দিকে এক হাতে নটরাজ একটি ত্রিশূল ধ'রে আছেন। নটরাজ নৃত্যভঙ্গিতে দণ্ডায়মান। তাঁর বামদিকে গণপতি মুক্তেশ্বর-মন্দিরের গণেশের মতো একটি বাঁশী বাজাচ্ছেন। গণপতির পাশে একজন বাদক দু'হাতে দু'টি সমান আকারের যুদ্ধ (পুঙ্ক) বাজাচ্ছে। তাঁর সামনে আর একটি সামান্য ছোট আকারের যুদ্ধ শোঝানো আছে। প্রাচীন ভারতের তিনটি

বা দু'টি পুঙ্কর যে কালশ্রোতের বিবর্তনে পড়ে মুসলমান যুগে বীণা ও তবলে পরিবর্তিত হয়নি তা কে বলতে পারে। বরং হওয়াই স্বাভাবিক। প্রাচীন ভারতের ধর্মবর্ষ ও মধ্যযুগীয় বা আধুনিক যুগের ভায়োলিন বা বেহালায় ইতিকথাও তো তাই। এছাড়া ৬ষ্ঠ—৭ম শতাব্দীতে পরমেশ্বর-মন্দিরের গর্তে যে নট ও নটীদের প্রতিমূর্তি উৎকীর্ণ আছে তাদের একজন অঙ্কুর ধারণের ডমক-আকৃতি একটি মৃদঙ্গ বাজাচ্ছে দেখা যায়। খৃষ্টীয় ১১শ—১২শ শতাব্দীতে দক্ষিণ-ভারতে চিদাম্বরম-মন্দিরে নট-নটী-পরিবৃত হ'য়ে তাণ্ডবনৃত্যরত যে শিব-নটরাজের মূর্তির প্রতিমূল্যন দেখা যায় তাতেও নট-নটীদের হাতে পুঙ্কর ও করতাল আছে। উড়িষ্যার কোনাকের সূর্য-মন্দিরেও মৃদঙ্গবাণরতা নটীদের প্রতিমূর্তি দেখা যায়। স্মৃতরাং বর্তমান কালের মতো প্রাচীন ভারতেও দু'টি বা তিনটি পুঙ্কর বা মৃদঙ্গের ব্যবহার ছিল গান ও নৃত্যকে ছন্দায়িত করার জন্য। রূপ-বিবর্তিত সকল-জিনিসের মধ্যেই বিদেশী প্রভাব থাক। কিছু বিচিত্র নয়, কিন্তু সকল সময় দেশীয় সৃষ্টি-প্রতিভার অবদানকে নিঃসন্দেহভাবে বিদেশী ব'লে সিদ্ধান্ত করাও বিশেষ চাক্ষুস্মানতার কাজ নয়। বিশেষ ক'রে প্রাচীন ভারতের ভাস্কর্যচিত্রগুলিতে পুঙ্করাদি বাণ্যযন্ত্রগুলির আকার ও বাদনপ্রণালী লক্ষ্য করলে যুক্তির সারতা ও অসারতার কথা অসুভব করা যায়।

মায়ুরী-মার্জনায তিনটি পুঙ্করের প্রয়োজন। তাদের মধ্যে (কাব্যমালা-সংস্করণ অনুযায়ী) দু'টি পুঙ্কর পাশাপাশি সাজালে বামদিকের পুঙ্করে গান্ধারস্বর, দক্ষিণদিকের পুঙ্করে বড়জস্বর ও সোজাহুজি দাঁড়করানো পুঙ্করে পঞ্চমস্বর (?) বীণা হ'ত বা পাওয়া যেত। কাব্যমালা-সংস্করণটিতে শ্লোকের ২য় লাইনটিতে পাঠ সম্ভবত অশুদ্ধ আছে। অর্থাৎ 'উর্ধ্বে পঞ্চশৈব স্থানে মধ্যমশৈব' হওয়াই উচিত। কালী-সংস্করণে এটির পাঠ শুদ্ধ আছে। যেমন,

গান্ধারো বামকে কার্ধঃ বড়জো দক্ষিণপুঙ্করে ।

উর্ধ্বে মধ্যমশৈব মায়ুর্ষ শ্রাশ্রয়াঃ ॥

কালীর সম্পাদকীয় টীকায় মধ্যমের স্থানে 'পঞ্চম' স্ব' তথা ভিন্নমতে 'পঞ্চমস্বর' ব'লে মন্তব্য আছে—মনে হয় ষাঠিক নয়, 'উর্ধ্বে মধ্যমশৈব' পাঠই হওয়া উচিত।

॥ অর্ধমায়ুরী-মার্জনা ॥ অর্ধমায়ুরী-মার্জনা সম্বন্ধে ভরত উল্লেখ করেছেন,

বামকে পুঙ্করে বড়জ ঋষভো দক্ষিণে তথা ॥

উর্ধ্বে পঞ্চমশৈবমর্ধমায়ুরীদাহতা ।

অর্ধমায়ুরী-মার্জনীর বেলায়ও তিনটি পুঙ্কের প্রয়োজন। দু'টি সমান আকারের শায়িত পুঙ্কের মধ্যে বামেরটিতে ষড়্জ, দক্ষিণ-পুঙ্কে ঋষভ ও তৃতীয় পুঙ্কে পঞ্চমস্বর স্থাপনা করা হ'ত। কাশী-সংস্করণের নাট্যশাস্ত্রে পাঠ ও বিষয়বস্তুরও ভেদ আছে। যেমন—

বামকে পুঙ্কে ষড়্জ ঋষভো দক্ষিণে তথা।

ধৈবতশ্চোদর্গে কার্যঃ অর্ধমায়ুরকাশ্রয়াঃ ॥

এই শ্লোক থেকে বোঝা যায় দু'টি সমান আকারের শায়িত পুঙ্কে ষড়্জ ও ঋষভ এবং তৃতীয়টিতে ধৈবতস্বর স্থাপন করা হ'ত।

॥ কার্মারবী-মার্জনা ॥ কার্মারবী-মার্জনা সম্বন্ধে ভরত উল্লেখ করেছেন,

ঋষভঃ পুঙ্কে বামে ষড়্জো দক্ষিণপুঙ্কে ॥

পঞ্চমশ্চোদর্গে কার্যঃ কার্মারব্যাঃ স্বরাস্তমী।

পূর্বের মতো তিনটি পুঙ্কের মধ্যে শায়িত দু'টির মধ্যে বাম-পুঙ্কে ঋষভ, দক্ষিণ-পুঙ্কে ষড়্জ ও তৃতীয় (উর্ধ্ব) পুঙ্কে পঞ্চমস্বর স্থাপনা করা হ'ত। এখানে দেখা যায় তিনটি মার্জনীর দ্বারা ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম ও ধৈবত এই ছয়টি স্বর-স্থাপনার দ্বারা ছয়টি স্বর পাওয়া যেত। আর নিষাদস্বর পাওয়া যেত ষড়্জ ও পঞ্চমের অম্লবাদী এবং জাতিরাগের রাগস্বর (অংশ) হিসাবে আলিঙ্গ্য-মার্জনীর দ্বারা। ভরত উল্লেখ করেছেন,

এতেষামম্লবাদী তু জাতীনাং যঃ স্বরঃ স্মৃতঃ ॥

আলিঙ্গ্যমার্জনপ্রাপ্তো নিষাদঃ সংবিধীয়তে।

সুতরাং মায়ুরী-আদি ত্রিমার্জনা ও আলিঙ্গ্য-মার্জনীর দ্বারা পাওয়া যেত—

- (১) মধ্যমগ্রামে মায়ুরী-মার্জনায়—গান্ধার, ষড়্জ, মধ্যম ;
- (২) ষড়্জগ্রামে অর্ধমায়ুরী—ষড়্জ, ঋষভ, পঞ্চম,
- (৩) গান্ধারগ্রামে কার্মারবী—ষড়্জ, ঋষভ ; পঞ্চম
- (৪) আলিঙ্গ্য-মার্জনায়—নিষাদ।^{১৩৩}

পরিশেষে ভরত মধ্যমগ্রামের সঙ্গে মায়ুরীকে, ষড়্জের সঙ্গে অর্ধমায়ুরীকে ও গান্ধারের সঙ্গে কার্মারবীকে সম্পর্কিত করেছেন। তিনি বলেছেন যে সকল

স্বর প্রতিসাধারণের ওপর প্রতিষ্ঠিত তাদের কোন পরিবর্তন হয় না, তাছাড়া গ্রামের অপর সকল স্বরের পরিবর্তন হয় :

স্বরাঃ স্থানস্থিতি যে তু প্রতিসাধারণাশ্রয়াঃ ॥

এবং সমার্জনকৃতাঃ শেবাঃ সঞ্চারিণো মতাঃ ।

কাশী-সংস্করণে পাঠভেদ আছে। ‘প্রতিসাধারণ’ শব্দটির ব্যবহারে ভরত কি বলতে চেয়েছেন তা সঠিক নির্ধারণ করা কঠিন। ভরত (২৮শ অধ্যায়ে) স্বর ও জাতি এই দু’টি সাধারণের কথা উল্লেখ করেছেন : “যে সাধারণে স্বরসাধারণঃ জাতিসাধারণক্ৰেতি”। কাকলিনিষাদ ও অন্তরগান্ধার স্বরসাধারণ। এ’ছাড়া কালসাধারণের কথাও ভরত উল্লেখ করেছেন : “ইতি কালসাধারণঃ”। কিন্তু প্রতিসাধারণের কথা তিনি নাট্যশাস্ত্রের কোথাও আলোচনা করেছেন বলে মনে হয় না। সাধারণভাবে দু’টি শ্রুতির অন্তর বা মধ্যবর্তী শ্রুতি এই ধরণের প্রতিসাধারণের অর্থ হ’তে পারে, কিন্তু মার্জনা-প্রসঙ্গে ভরতের অভিপ্রায় ঠিক মধ্যবর্তী শ্রুতি নয়। তবে মার্জনা-তিনটির পদ্ধতি থেকে বোঝা যায় তারা বিভিন্ন তিনটি গ্রামে (ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার) প্রতিষ্ঠিত হ’য়ে তিনটি স্বরের নির্দেশ করে। তিনটি গ্রামের নির্ধারণপদ্ধতিও পরস্পর নিরপেক্ষ, অর্থাৎ একটি অপরটির সঙ্গে সম্পর্কিত বা একটি অন্যটির ওপর প্রতিষ্ঠিতও নয়। অথচ পাঠ্যে, কাব্যবন্ধে, গেয়ে বা গানে তাদের বিকাশের কোন অসঙ্গতি দেখা যায় না। প্রতিটি মার্জনায় প্রতিষ্ঠিত তিনটি ক’রে স্বর সেই সেই গ্রামের অংশ হিসাবে গণ্য।

মার্জনাপদ্ধতিতে পুঙ্করে যুক্তিকালেপনের উপযোগিতা ছিল : “যুক্তিকালেপেন হেবাং যথাকার্ষ্ণ মার্জনম্” (৩৩।১০৩)। সেই যুক্তিকা কি ধরণের হ’ত ভরত তারও পরিচয় দিয়েছেন (কাশী-সংস্করণ ৩৩।১০১-১০৭)। তিনি উল্লেখ করেছেন,

নদীকুলপ্রদেশস্থা শ্রামা যা যুক্তিকা ভবেৎ ।

তোরাপসরণপ্লক্স তয়া কার্ষ্ণ মার্জনম্ ॥

নদীতীরে শ্রামবর্ণা যুক্তিকাই মার্জনাক্রিয়ার পক্ষে প্রশস্ত, তবে তার জলের অংশকে বেশ ক’রে শুকিয়ে লেপনের উপযুক্ত ক’রে নিতে হ’ত। শ্রামবর্ণ ও লেপনের উপযোগী করার জন্য অনেক সময় মাটির সঙ্গে গোধূলি বা যবচূর্ণ প্রভৃতি মিশিয়ে নিতে হ’ত : “এবং তু মার্জনাযোগাং শ্রামা স্বরকরী ভবেৎ”। এর জন্য ত্রিসংযোগের প্রয়োজন হ’ত। ‘ত্রিসংযোগ’ অর্থে তিন স্বকম সঞ্চয়

বা সংযোগ বোঝাত : গুরুসঙ্ঘ, লঘুসঙ্ঘ ও গুরুলঘুসঙ্ঘ। উল্লিখিতলয়বৃত্তির নাম 'গুরুসঙ্ঘ'। ক্ষতলয়বৃত্তির নাম 'লঘুসঙ্ঘ'। ভরত উল্লেখ করেছেন যুদ্ধ (পুঙ্কর)-বাণ্ডে এই তিনটি সংযোগের বিশেষ উপযোগিতা থাকত। এদের 'ত্রিপ্রকৃতি'-ও বলা হ'ত। পদ, বর্ণ, অক্ষরাদি অমুখ্যায়ী বাণ্ডের প্রকৃতি গঠিত হ'ত। এর নাম 'বৃত্ত'। বাণ্ডের বৃত্তের প্রকৃতি গানের বা বাক্যের (কাব্যের) গুরু ও লঘু অক্ষরাদি অমুখ্যায়ী হ'ত। বাণ্ড সর্বদাই গানকে অমুসরণ করত। কাব্য ও গানের কালপ্রমাণ বা লয়কে অমুসরণ করাই ছিল যুদ্ধ ও পুঙ্করাদি বাণ্ডের ধর্ম।^{১০(ক)}

পূর্বে পুঙ্করবাণ্ডের আশ্রয় যে আঠারটি জাতিলক্ষণের উল্লেখ করা হয়েছে সেগুলি ষাড়্জী প্রভৃতি জাতি তথা জাতিরাগ নয়, সেগুলি শুদ্ধা, একরূপা, দেশানুরূপা, পর্যায়, বিকল্প, পর্যন্তা, সংরক্ত, পার্শ্বসমতা, দুষ্করকারণা, উর্ধ্বগোষ্ঠিকা, উচ্চতিকা প্রভৃতি আঠারটি লক্ষণ। এদেরই আঠার জাতি বলা হ'ত। ভরত এদের পরিচয় দিয়েছেন (নাট্যশাস্ত্র, কানী সং ৩০।১১৬-১৫৩)। প্রাবেশিকী, নৈজামিকী, প্রাসাদিকী প্রভৃতি পাঁচটি ধ্রুবাগান কি লয়ে গান করা হ'ত তার পরিচয় দিয়ে তিনি বলেছেন : (১) লয় অমুখ্যায়ী প্রাবেশিকী-ধ্রুবা গান করা হ'ত ; (২) ত্রিলয় বা তিনটি লয় অমুখ্যায়ী নৈজামিকী-ধ্রুবা ও ক্ষতলয়ে প্রাসাদিকী-ধ্রুবা গান করা হ'ত। গানের গতিপ্রচার অমুখ্যায়ী বাণ্ডের লয় হ'ত ; গান ও বাণ্ড পরস্পরের মধ্যে কখনো বৈষম্যের ভাব সৃষ্টি হ'ত না।

পুঙ্কর-প্রসঙ্গে ভরত গ্রহের কথা বলেছেন : "গ্রহান্ ভাণ্ডসমাজয়ান্" (৩০।১৬৪)। শম্যা, সন্নিপাত প্রভৃতি তালই অবশ্য গ্রহের সার্থকতা সম্পন্ন করে। তিনি উল্লেখ করেছেন,

তথা চান্ননিবন্ধানি গীতকানি যথাক্রমম্ ॥

এবমেতে বৃধৈজ্ঞেয়া গ্রহা ভাণ্ডসমাজয়াঃ ।

ভাণ্ড বা ভাণ্ডবাণ্ড বলতে যুদ্ধ, পণব, পুঙ্করাদি আনঙ্কযন্ত্র। তাণ্ডবাদি নৃত্য, অঙ্গবিক্ষেপ বা অঙ্গহার প্রদর্শন প্রভৃতি ব্যাপারে বাণ্ডপ্রয়োগ কি ধরনের হ'ত ভরত তারও পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন,

যযুক্তস্ত পদং গানে তাদৃশং বাণ্ডমিযুক্তে ।

গীতবাণ্ডপ্রমাণেন কুর্খাজ্ঞাবিচেষ্টিতম্ ॥

১০(ক)। যৎপ্রমাণং ভবেদগানং কলাকালপ্রমাণতঃ ।

যৎপ্রমাণং তু তথাক্যং তদৈব তালসঙ্গং ভবেৎ ।

যে বিধি বা প্রয়োগের জগৎ গান ও বাজে নিয়মকানুন প্রয়োজন, নৃত্য ও অঙ্কহার প্রদর্শনের বেলায়ও তাই। এথেকে বোঝা যায় যে নৃত্য, গীত ও বাজের মধ্যে পারস্পরিক একটি সাম্যের যোগসূত্র ছিল, কেউ কাকেও অতিক্রম ক'রে সঙ্গীতকলার মর্যাদা ভঙ্গ করত না। ভরত উল্লেখ করেছেন,

সমং রক্তং বিভক্তঞ্চ ক্ষুটং শুদ্ধপ্রয়োগজম্ ।

নৃত্যাক্রমাহি লোকজৈবাতং যোজ্যং তু তাণ্ডবে ॥

* * * *

স্থিতে মধ্যে ক্রতে চাপি যথা গানং তু বাদয়েৎ ।

পদনৃত্যাক্রমাহি তু তেনৈব প্রক্রমেণ তু ॥

যো বিধির্গানবাতানাং পদাক্ষরলয়ান্বিতঃ ।

স তু নৃত্যাক্রমাহি কৰ্তব্যো নাট্যযোগতঃ ॥১১০(খ)

ভরত এগুলিকেই ভাণ্ডবাজের জাতি বলেছেন। এই জাতি সম্বন্ধে বাদক-শিল্পীর জ্ঞান থাকা প্রয়োজন।

জাতির পর ভরত বাজের অপরিহার্য অঙ্গ হিসাবে প্রকারের পরিচয় দিয়েছেন : “অত উৰ্ব্বং প্রবক্ষ্যামি প্রকারান্ বাতসংশ্রয়ান্”। এই ‘প্রকার’ হ’ল প্রায় উনিশটি। যেমন, চিত্র, সম, বিভক্ত, ছিন্ন, ছিন্নবিদ্ধ, অমুবিদ্ধ, স্বরূপাভুগত, অমুহত, বিচ্যুত, দুর্গ, অবকীর্ণ, অর্ধাবকীর্ণ, একরূপ, পরিক্ষিপ্ত, সাচীকৃত, সমলেখ, চিত্রলেখ, সর্বসমবায় ও দৃঢ়। এই উনিশটি প্রকারের তিনি পরিচয়ও দিয়েছেন (নাট্যশাস্ত্র, কালী সং, ৩৩।১৮৪-২০৪)। যখন দহর, পণব, মুদক, আনক প্রভৃতি চর্মবাতগুলির বাজের (তালের) সঙ্গে বংশ বা বেগু অহুসরণ করত তখন তার নাম হ’ত ‘সমপ্রকার’, ইত্যাদি। অবশ্য এ’সকল ব্যাপারে রসস্থিতির দিকে বিশেষ নজর দেওয়া হ’ত।

এদের প্রয়োগ সম্বন্ধেও শিল্পীদের জ্ঞান অর্জন করতে হ’ত। নাট্য-ব্যাপারে এই প্রয়োগের সার্থকতা দেখা দিত। ভরত এই প্রয়োগ-রহস্তের পরিচয় দিতে

১১০(খ)। কাব্যমালা-সংস্করণে পাঠ—

“সমরক্তং বিভক্তঞ্চ ক্ষুটং শুদ্ধং প্রহারজম্ ।

নৃত্যাক্রমাহি চ তথা বাতঃ কার্ণঃ তু তাণ্ডবে ।

সনৃত্তে প্রয়োগে ভক্তং হুগতং তথা ।

অনৃত্তে প্রয়োগে ভক্তমোখঃ ক্রমেণ তু ।

যো বিধির্গান”...প্রভৃতি ঠিক আছে।

গিয়ে বলেছেন : ‘রঙ্গমঞ্চের পূর্বদিকে মুখ ক’রে বসে কূতপ বিজ্ঞাস করা উচিত । পূর্বে (৪র্থ অধ্যায়ে) যে নেপথ্যগৃহের দ্বারের মাঝখানের কথা বলা হয়েছে তারি মধ্যে কূতপবিজ্ঞাসের প্রয়োজন । রঙ্গের অভিমুখে মৃদঙ্গ, পণব ও দর্দর বাদকগণ, গায়ক-গায়িকা, বংশী ও বীণা বাদকরা উপবেশন করবে । পরে গ্রাম, রাগ ও মূর্ছনা অস্থায়ী মৃদঙ্গে (পুঙ্করে) মার্জনা বা স্বর-স্থাপনা করা উচিত । বাত্বযন্ত্রগুলি বাজাবার আগে প্রথমে রঙ্গের অধিষ্ঠাত্রী দেবতাদের আবাহন ও বিসর্জনমূলক ‘ত্রিসাম’ অমুষ্ঠান করবে । সর্বচরাচরের স্থিতি-স্থিতি-প্রলয়কর্তা ব্রহ্মার উদ্দেশ্যে প্রথম সাম বামপার্শ্বে চক্র ও দক্ষিণে পন্নগাদির উদ্দেশ্যে জলসাম ও বৃহৎসাম প্রভৃতি বিধিমত গান (?) করবে’ প্রভৃতি ।^{১১১} কাব্যমালা-সংস্করণে (নাট্যশাস্ত্রে) পাঠভেদ আছে, কিন্তু বক্তব্য বিবরণটি বেশ সুপরিষ্কৃত । যেমন “* * * তত্র রঙ্গভিমুখো মৌরজিকঃ । তস্ত...পাণবিকাদ্দরিকো বামতঃ । এব প্রথমমবনক কূতপবিজ্ঞাস উক্তঃ । তত্রোত্তরাভিমুখো গায়নঃ । গায়নস্ত বামপার্শ্বে বৈণিকঃ, তস্ত দক্ষিণে বংশবাদকো । গান্ধ (?) -ভিমুখো গায়িকা ইতি কূতপবিজ্ঞাসঃ” ।^{১১২} অর্থাৎ রঙ্গের পূর্বদিকে বাত্বযন্ত্রাদি ও শিল্পীদের নিয়ে আসর সাজানো হ’ত । কূতপবিজ্ঞাসের বিবরণ পূর্বে দেওয়া হয়েছে । নাট্যশাস্ত্রের ৪র্থ—৫ম অধ্যায়ে ভারত বাত্বযন্ত্রের বাদক ও গায়কদের স্থূঁ সন্নিবেশের কথা উল্লেখ করেছেন । তিনি পুনরায় পুঙ্করাদি বাত্বের জাতি ও প্রকারের প্রসঙ্গে কূতপবিজ্ঞাসের কথা উল্লেখ ক’রে বলেছেন : (কাব্যমালা অস্থায়ী) রঙ্গের নেপথ্যগৃহের দ্বারের মাঝখানে কূতপবিজ্ঞাস করা হ’ত । রঙ্গের দিকে মুখ ক’রে মুরজবাদকরা উপবেশন ক’রত । তার বামে পণব ও দর্দর (দর্দর ?) -বাদকরা আসন গ্রহণ করত । গোড়ার দিকেই অবনকজাতীয় বাত্বযন্ত্রের সজ্জার কথা বলা হয়েছে ।

১১১ । এতেষাং প্রয়োগবিধানীং বক্ষ্যামি । তত্রোপবিষ্টঃ প্রাঙ্-মুখো রঙ্গ কূতপবিনিবেশনঃ কর্তব্যঃ । তত্র পূর্বোক্তমোনেপথ্যগৃহদ্বারমোর্ষ্যে কূতপবিজ্ঞাসঃ । স্বরভাভিমুখমাদ্দিকপাণবিক-দাদরিকেষু গায়কগায়িকাবংশিকবৈণিকসহিতেষু অশিষিলায়তন্ত্রীবদ্ধান্তনিতেষু আতোদ্যেযু যথাগ্রামরাগমূহনামার্জনাশুলিপেণ্ডু মৃদঙ্গেষু ধারয়া নিপীড়িতনিগৃহীতার্ঘগৃহীতমুক্তপ্রকারকৃতেষু দর্দরবাদ্যমুখবিশ্ততন্ত্রৈঃ বাদনকৈর্দৈবতানামাবাহনবিসর্জনার্থং প্রথমমেব ত্রিসামঃ কর্তব্যঃ । স তু সর্বসচরাচরোহস্তিস্থিতিপ্রলয়কর্তৃর্ব্রহ্মণোহস্তিসন্বেন প্রথমেন সাম্ভা বামপার্শ্বে চক্রং সংশ্লীণয়তি দক্ষিণেন পন্নগান্ অর্থাৎত্রেণ জলসাম্ভা মুনীনায়তেন বৃহৎসাম্ভা দৈবতেন চ—” ।—নাট্যশাস্ত্র (কাণী) ৩৩২-৩৩ । কাব্যমালা-সংস্করণে পাঠভেদ আছে ।

১১২ । নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা সংস্করণ) ৩৪।১২৮

তার উত্তরদিকে গায়করা, তাদের বামপার্শ্বে বীণাবাদকরা, তার দক্ষিণে বংশীবাদকরা এবং গানের (গায়কদের ?) দিকে মুখ ক'রে গায়িকারা বসত। এরই নাম কূতপবিজ্ঞাস।

এক্ষণে 'ত্রিসাম' ('ত্রিসাম কর্তব্যঃ') বলতে আমরা বুঝি কি ? ত্রিসাম প্রণব বা ওঙ্কারেরই অভিন্ন রূপ। ওঙ্কার শব্দটিকে বিভাগ বা বিশ্লেষণ করলে অ+উ+ম এই তিনটি অক্ষর পাই। এই তিনটি অক্ষর সমস্ত বর্ণের (স্বর ও ব্যঞ্জন) ও যাবতীয় শব্দের প্রকাশক। বিচিত্র বর্ণের উচ্চারণ বা সকল শব্দ প্রকাশ করার সময় প্রথমে অকার দ্বারা আমাদের মুখ উন্মুক্ত হয়, পরে উকারে স্থিত ও পরিপুষ্ট এবং মকারে সমাপ্ত হয়। বর্ণ বা শব্দের উচ্চারণে যজ্ঞ বা মাধ্যম-রূপ মুখের এই তিনটি অবস্থা আমরা লক্ষ্য করি। বর্ণই সকল শব্দের মূল। শব্দাত্মক জগৎ। সঙ্গীতের অধিষ্ঠাত্রী দেবতাকে তাই বলা হয় নাদভক্ষু শব্দব্রহ্ম। তন্ত্রসাহিত্যে শব্দাত্মিকা বিশ্বের রহস্যকথা বিশেষভাবে উল্লিখিত হয়েছে। সঙ্গীতশাস্ত্রকাররা শব্দতত্ত্ববিষয়ে তন্ত্রকার ও বৈয়াকরণিকদের সিদ্ধান্তই গ্রহণ করেছেন। গায়ক ও বাদকরা ব্যক্ত ও অব্যক্ত শব্দতত্ত্বের সাধক। মুরজ, পণব, মৃদঙ্গ, পুঙ্কর, বীণা, বেণু প্রভৃতি বাজে শ্রুতিমধুর শব্দতরঙ্গের সৃষ্টি হয়। গানেও তাই। তাই কূতপবিজ্ঞাসে ত্রিসামের অনুষ্ঠান করার বিধি ছিল। ত্রিসামের অনুষ্ঠান অর্থে ত্রিসাম গান (?) করা বোঝায়। ত্রিসামের প্রকৃতি লব্ধে ভরত উল্লেখ করেছেন,

এবঞ্চ শ্রয়তে যস্মাৎ ব্রহ্মাণং কেশবং শিবম্।

তস্মাদেতৎ ত্রিসামং তু ঋষিভিঃ পরিকীর্তিতম্॥

চতুর্নামপি বেদানামাদাবোঙ্কার উচ্যতে।

তথাহি সর্বগীতানাং ত্রিসাম পরিগীয়তে ॥ ১১৩

ঋকাদি চার বেদে যাকে প্রণব বা ওঙ্কার বলে, ব্রহ্মা-বিষ্ণু-মহেশ্বর এই ত্রিমূর্তির কারণ-রূপ ত্রিসাম নাট্য, গীত, বাজ ও নৃত্যে গান করা হ'ত। ত্রিসাম তিনটি অক্ষরের (অ+উ+ম) পরিণতি ব'লে তিনটি প্রকার, তিনটি কলা প্রভৃতি যুক্ত : "ত্রিবিধং শাক্ষরবিধিযুক্ত * * অকারশ্চ মকারশ্চ ত্রিকৈঃ ত্রিগুণিতং ভবেৎ"।

ভরত উল্লেখ করেছেন কূতপবিজ্ঞাসের পর ছন্দ ও অক্ষরের দ্বারা সাম্য

রক্ষা ক'রে (ছন্দসম ও অক্ষরসমের দ্বারা) বাস্তব আরম্ভ করা হ'ত। তখন বহির্গীত হিসাবে যবনিকার^{১১০} বাইরে আসারিত গান করা হ'ত ও তার সঙ্গে বাস্তবের সমাবেশ থাকত। এ'সময়ে পূর্বেই আলোচিত হয়েছে। ভারত নাট্যশাস্ত্রে বাস্তবধার্যটি নাটকে ব্যবহৃত অভিনয়, গীতি ও নৃত্যের সহায়ক হিসাবে বিস্তৃতভাবে বর্ণনা করেছেন।

পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে যে সঙ্গীতের আলোচনা ২৮শ—৩৩শ অধ্যায়গুলিতে বিশেষভাবে থাকলেও সমগ্র নাট্যশাস্ত্রের পাতাগুলিতেই তার কিছু-না-কিছু উপাদান ছড়িয়ে আছে। তাই নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের পরিচয় দিতে গেলে সমগ্র নাট্যশাস্ত্রই সকলের পড়া উচিত। নৃত্য সঙ্গীতের একটি অপরিহার্য অংশ। বিশেষ ক'রে ভারতের সময়ে নৃত্য, গীত ও বাস্তব তিনটিই অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত ছিল, একটিকে বাদ দিয়ে অপরটির সার্থকতা অসম্ভব হ'ত না। ভারত নাট্যশাস্ত্রের তাণ্ডবলক্ষণপ্রকরণে (৪র্থ অধ্যায়ে) দু'রকম পূর্বরক্ষাবিধি, অঙ্গহার ও তার প্রয়োগ, ঋষি তত্ত্ব কর্তৃক উল্লিখিত ৩২টি অঙ্গহার, ১০৮টি করণ ও তাদের প্রয়োগ, তাণ্ডববিধি, নৃত্যের প্রয়োজনীয়তা, বর্ধমানক ও আসারিতবিধি, গীতিছন্দকবিধি, নৃত্যপ্রয়োগবিধি প্রভৃতি কারিকায় বা আধাছন্দে পদের দ্বারা পরিচয় দিয়েছেন। মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী নাট্যশাস্ত্রের আলোচনাশ্রমকে উল্লেখ করেছেন: 'থিয়েটারের এই বইয়ে নাচের অনেক কথা আছে। নাচের তিনটি অঙ্গ। প্রথম—অঙ্গহার, দ্বিতীয়—করণ ও তৃতীয়—নাট্য। ললিত অঙ্গভঙ্গির নাম 'অঙ্গহার'। দুই তিনটি অঙ্গহার একসঙ্গে

১৭৪। 'যবনিকা' শব্দটির উল্লেখ আমরা আগে কয়েকবার করেছি। কিন্তু এ'শব্দটির বাস্তব বা আভিধানিক অর্থ নিয়ে কিছুটা সন্দেহ আছে। আচার্য অভিনবগুপ্ত যবনিকার উল্লেখ ক'রে বলেছেন: "যবনিকা রঙ্গপীঠতদ্বিরসোবধো"। দামোদরগুপ্ত তাঁর 'কুটনীমতম্' গ্রন্থে যবনিকা-শব্দটির উল্লেখ করেছেন: "বভূবুর্যবনিকাত্তরিতে"। ডি. আর. মানকান তাঁর *Ancient Indian Theatre* পুস্তিকায় এদের ডাঃ ক্রিশ্চিয়ানকুমার দে মহাশয়ের একটি অভিমত উদ্ধৃত ক'রে উল্লেখ করেছেন: "In this connection Dr. S. K. De writes to me: 'I have found in some Mss. and printed texts of some Sanskrit dramas, the word 'yavanikā' is given as yamanikā. * * I suppose that this is the true form of the word, as the word then etymologically would mean 'a covering or a curtain' from root *yam*, 'to restrain'.'" অনেক 'বু'-ধাতু থেকে 'বুনাতি আকুণাতি অনরা ইতি' এভাবে যবনিকা-শব্দটির বাস্তব অর্থ নিস্পন্ন করেন।

করিলে তাহার নাম হইত 'করণ'। অনেকগুলি করণ একত্র হইলে 'নৃত্য' হইত।' চারী ও মহাচারীর সম্বন্ধে বলেছেন : 'জর্জর একটা ছেঁচা বাশ। তাহার ছেঁচা অংশ বাদ দিয়া ছয়টা পাব থাকিত। প্রত্যেক পাবে ভিন্ন ভিন্ন রং থাকিত। এই জর্জর হইল থিয়েটারের দেবতা। সূত্রধার জর্জরের পূজা করিতেন। তারপর জর্জরকে উঠাইয়া লইয়া যাওয়া হইত। তারপর সূত্রধার টেকের উপর নানাভঙ্গীতে পায়চারী করিতেন, তাহার নাম 'চারী' আর 'মহাচারী'। তারপর নান্দীপাঠ।'

ভরত উল্লেখ করেছেন : "হস্তপাদসমাযোগে নৃত্তস্ত করণং ভবেৎ" (৪।৩০), অর্থাৎ হস্তপদের পারস্পরিক সহযোগ করণের রূপকে বিকশিত করে। করণ একশোটি : তলপুষ্পপুট, বর্তিত, বলিতোর, অপবিক্ত, সমনথ, লীন, স্বস্তিকরেচিত, মণ্ডলস্বস্তিক, নিকুটক, অধনিকুটক, কটিচ্ছি, অধরেচিত, বক্ষঃস্বস্তিক, উন্নতস্বস্তিক, পৃষ্ঠস্বস্তিক, দিক্‌স্বস্তিক, অলাত, কটিসম, আক্ষিপ্তরেচিত, বিক্ষিপ্তাক্ষিপ্তক, অধঃস্বস্তিক, অক্ষিত, ভূজঙ্গত্রাসিত, উর্ধ্বজাঙ্গ, নিকুঞ্চিত, মস্তল্লি, অধঃমস্তল্লি, রেচকনিকুট্টিত, পাদাপবিক্তক, বলিত, চূর্ণিত, ললিত, দণ্ডপক্ষ, ভূজঙ্গত্রস্তরেচিত, নৃপূর, বৈশাখরেচিত, ভ্রমরক, চতুর, ভূজঙ্গাঙ্কিতক, দণ্ডকরেচিত, বৃশ্চিককুট্টিত, কটিভ্রাস্ত, লতাভূশিক, ছিন্ন, বৃশ্চিকরেচিত, বৃশ্চিক, ব্যংসিত, পার্শ্বনিকুট্টন, ললাটতিলক, ক্রান্তক, কুঞ্চিত, চক্রমণ্ডল, উরোমণ্ডল, আক্ষিপ্ত, তলবিলাসিত, অর্গল, বিক্ষিত আবৃত্ত, দোলপাদ, বিবৃত্ত, বিনিবৃত্ত, পার্শ্বক্রান্ত, নিভৃন্তিত, বিহাদ্ভ্রাস্ত, অতিক্রান্ত, বিবর্তিক, গজকীড়িতক, তলসংক্ষোভিক, গরুড়প্লুতক, গণ্ডমূচী, পরিবৃত্ত, পার্শ্বজাঙ্গ, গৃধ্রাবলীনক, সন্নত (সংনত), মূচী, অধঃমূচী, মূচাবিক্ত, অপক্রান্ত, ময়ূরললিত, সর্পিত, দণ্ডপাদ, হরিণপ্লুত, প্রেঙ্খোলিতক, নিতম্ব, ঞ্জলিত, করিহস্তক, প্রসর্পিতক, সিংহবিকীড়িত, সিংহাকষিত, উদ্ভূত, অপহৃতক, তলসংঘট্টিত, জগিত, অবহিখক, নিবেশ, একাকীড়িত, উরুবৃত্ত, মদন্জলিতক, বিষুক্রান্ত, সন্ধ্যাস্ত, বিক্ষুস্ত, উরুট্টিত, বৃষভকীড়িত, লোলিতক, নাগোপসর্পিত, শকটাস্ত ও গন্ধাবতরণ। ভরত নাট্যশাস্ত্রের ৪র্থ অধ্যায়ে (কাশী ও কাব্যমালা সংস্করণ) ৩৪-১৬৮ শ্লোকগুলিতে এই ১০৮টি করণের পরিচয় দিয়েছেন। যেমন তিনি বৈশাখরেচিত-করণ সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

রেচিতৌ হস্তপাদৌ চ কটিগ্রীবৌ চ রেচিতৌ ।

বৈশাখস্থানকেনৈভ্যং ভবেদ্বৈশাখরেচিতম্ ॥ ৪।৯৭

কিংবা ললাটতিলককরণ—

বুচিকং করণং কৃষ্ণা পাদস্তাভূতকেন তু ।

ললাটে তিলকং কৃষ্ণাললাটতিলকং চ তৎ ॥ ৪।১১০

বুচিককরণ ক'রে পাদের বৃদ্ধাঙ্গুলির দ্বারা ললাটে তিলক দেওয়ার নাম 'ললাট-তিলক'। বুচিককরণের পরিচয় হ'ল—

বাহু শীর্ষাঙ্কিতৌ হস্তৌ পাদঃ পৃষ্ঠাঙ্কিতস্তথা ।

দূরসন্নতপৃষ্ঠং চ বুচিকং তৎপ্রকীৰ্ত্তিতম্ ॥ ৪।১০৭

এ'ছাড়া ভরত ৩২ রকম অঙ্গহারের পরিচয় দিয়েছেন। অঙ্গহারে ছয়, সাত, আট বা ন'টি করণের সমাবেশ থাকে।^{১১৫} বত্রিশটি অঙ্গহারের নাম : স্থিরহস্ত, পর্ঘস্তক, সূচীবিদ্ধ, অপবিদ্ধ, আক্ষিপ্তক, উদঘটিত, বিকম্ব, অপরাঙ্কিত, বিকম্বাপহৃত, মস্তাক্রীড়, স্বস্তিকরেচিত, বুচিক, ভ্রমর, মত্তাঙ্গলিতক, মদবিলাসিত, গতিমণ্ডল, পরিচ্ছিন্ন, পরিক্তরেচিত, বৈশাখরেচিত, পরাবৃত্ত, অলাতক, পার্শ্বচ্ছেদ, বিদ্যাদ্রাস্ত, উদঘাতক, আলীঢ়, রেচিত, আচ্ছুরিত, আক্ষিপ্তরেচিত, সম্ভ্রাস্ত, উপসার্পিত ও অধনিকুটক। এ'ছাড়া রেচক-পর্ঘায়ে পাদরেচক, কটারেচক, হস্তরেচক, ঐবারেচক প্রভৃতির পরিচয়ও তিনি নাট্যশাস্ত্রের চতুর্থ অধ্যায়ে দিয়েছেন। তাণ্ডবনৃত্যের পরিচয়ে ভরত উল্লেখ করেছেন মুনি তণ্ডু গান ও ভাণ্ডাবাদ্য তথা পুঙ্করবাণের তালে তালে যে নৃত্য সৃষ্টি করেছিলেন তার নাম 'তাণ্ডব'।^{১১৬} কিংবদন্তী যে মুনি তণ্ডু সৃষ্টি করেছিলেন ব'লে নৃত্যের নাম হয়েছিল 'তাণ্ডব'। ভরতও একথার প্রতিক্ষনি ক'রে বলেছেন : “তস্ত তণ্ডুপ্রযুক্তস্ত তাণ্ডবস্ত বিধিক্রিয়াম্” (৪।২৬৬)। যুদ্ধ বা পুঙ্করবাণ ও বধমানক-গীতির সঙ্গে তাণ্ডবনৃত্যের অচুচান করার বিধি ছিল। ভরত তাণ্ডবকে শূদ্রারস থেকে সৃষ্ট বলেছেন এবং এর প্রয়োগও স্বকুমার—লৌল্যিত গতিবিশিষ্ট।^{১১৭}

১১৫ ।

যড়্ভিধা সপ্তভিধাপি অষ্টভিনবভিত্তথা ।

করগৈরিহ সংযুক্তা অঙ্গহারঃ প্রকীৰ্ত্তিতাঃ ।

—নাট্যশাস্ত্র ৪।১০০

১১৬ ।

সৃষ্ট। ভগবতা নৃত্ততাপ্তিনে মুনয়ে তথা ।

ভাভিনাপি ততঃ সমাগ্গানভাণ্ডসমধিতঃ ।

নৃত্যপ্রয়োগঃ সৃষ্টৌ যঃ স তাণ্ডব ইতিব্রুতঃ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাণী) ৪।২৫৭।২৫৮

১১৭ ।

স্বকুমারপ্রয়োগস্ত শূদ্রারসসংভবঃ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাণী) ৪।২৬৬

ভরতের সময়ে তাণ্ডবনৃত্য স্ত্রী ও পুরুষ উভয়ের জন্য নির্বাচিত ছিল একথা আমরা পূর্বেও আলোচনা করেছি। ভরত তাণ্ডব ও লাস্ত্রকে সমপর্যায়ক বলেছেন।^{১৭৮} পরবর্তীযুগে তাণ্ডব ও লাস্ত্রকে নৃত্যভেদে পৃথক করে তাণ্ডবকে পুরুষের ও লাস্ত্রকে নারীর জন্য নির্বাচিত করা হয়েছিল। হুতরাং তাণ্ডব নারীর পক্ষে নিষিদ্ধ হওয়ায় সমাজশাস্ত্রীরা তখন সেই নৃত্যকে পুরুষেরই করণীয় বলে বিধান দিয়েছিলেন। ভরত কিন্তু তা করেন নি। বর্ধমানক, মদ্রক প্রভৃতি নিবন্ধ-গীতের বেলায় ভরত বলেছেন যে গান শ্রদ্ধারসের সঙ্গে সম্পর্কিত তাতে নির্বিচারে স্ত্রী ও পুরুষের সমান অধিকার। তাণ্ডবও শ্রদ্ধারস থেকে উদ্ভূত, হুতরাং তা স্ত্রী ও পুরুষের পক্ষে সমানভাবে অনুষ্ঠেয়। নৃত্যের প্রয়োগবিধির প্রদক্ষে কোথায় কিভাবে কোন্ নৃত্যের বিকাশসাধন করা উচিত ভরত তারও পরিচয় দিয়েছেন। উপাঙ্গবিধানে (৮ম অধ্যায়) শিরঃকর্ম, দৃষ্টি, নাসাকর্ম, জ্বর্য কর্ম, তারাপুটের কর্ম, গণ্ডভেদ, ওষ্ঠলক্ষণ, চিবুককর্ম, গ্রীবাকর্ম প্রভৃতিরও আলোচনা করেছেন। নাট্যাভিনয়ের মতো নৃত্যে হস্তমুদ্রার একান্ত প্রয়োজন। মনের বৃত্তি বা ভাবগুলিকে ইঙ্গিতে প্রকাশ করার জন্য হস্তাভিনয় বা হস্তমুদ্রার উপযোগিতা। ভরত নাট্যশাস্ত্রের ৯ম অধ্যায়ে ২০৭টি শ্লোকে (কালী-সংস্করণ) পতাক, ত্রিপতাক, কর্তরীমুখ, অর্ধচন্দ্র প্রভৃতি ২৪টি অঙ্গযুতহস্ত ও অঙ্গলি, কপোত, কর্কট, স্বস্তিক প্রভৃতি ১০টি সংযুতহস্ত, বিভিন্ন হস্তপ্রচার, নৃত্যপ্রয়-হস্ত ও দণ্ড রকম বাহ্যপ্রচারের পরিচয় দিয়েছেন। এ'ছাড়া তিনি ১১শ অধ্যায়ে চারী, মহাচারী, ১২শ অধ্যায়ে আকাশ ও ভৌম তথা পৃথিবীগামী এই দু'রকম মণ্ডল, ১৩শ অধ্যায়ে রসাহিবদ্ধ গতিপ্রচার প্রভৃতির বিবরণ দিয়েছেন। চারী, করণ, ঋগু ও মণ্ডল এ'গুলি অঙ্গাদ্বাভাবে জড়িত, একটি অপরটির ওপর নির্ভর করে। ভরত এগুলির পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

এবং পাদস্ত্র জঘদ্বারা উর্ধ্বো কটয়ান্তধৈব চ।

সমানকরণাক্ষেপা সা চারীভ্যাভিধীয়তে ॥

* * * *

একপাদপ্রচারো যঃ সা চারীভ্যাভিসংজ্ঞিতা।

দ্বিপাদক্রমণং যন্তু করণং নাম তদুভয়েৎ ॥

১৭৮। অভিনবভারতীতে অভিনবগুপ্তও উল্লেখ করেছেন : "তাণ্ডববিধিভিত্তি সর্বং নৃত্যযুগ্মেত লাস্ত্রপক্ষের সন্নিবেশে পৌর্ণবীকৃত্যয়েন এবর্ততে * * "।

করণানাং সমায়োগাং খণ্ডমিত্যভিধীয়তে ।

খণ্ডৈঃ ত্রিভিচ্চতুর্ভিবা সংযুক্তং মণ্ডলং ভবেৎ ॥

চারিভিঃ প্রস্তুতং নৃত্তং চারিভিঃশ্চেষ্টিতং তথা ।

চারিভিঃ শব্দমোক্শচ্ চার্ধো যুদ্ধে চ কীর্তিতাঃ ॥১১৯

পাদ, জম্বা, উরু, কটি (বা কটী) এই অঙ্গগুলির একত্রীকরণের নাম 'চারী'। একটি পায়ের প্রচার (প্রচেষ্টা) হ'লেও তাকে 'চারী' বলে। দু'টি পায়ের চেষ্টাকে 'করণ', সমস্ত করণকে একত্র করার নাম 'খণ্ড' এবং তিনটি বা চারটি খণ্ডকে সমবেত করার নাম 'মণ্ডল'। চারীকে বাদ দিয়ে মণ্ডলের প্রয়োগ হয় না : "চারীসংযোগ-জানীহ মণ্ডলানি"। ভরত ১২শ অধ্যায়ে অতিক্রান্ত, বিচিত্র, স্থচীবিদ্ধ প্রভৃতি মণ্ডলের পরিচয় দিয়েছেন (২-৫৭ শ্লোক)। অঙ্গ-মাধুর্য ও বিচিত্র বাস্তবের সঙ্গে মণ্ডলবিধি প্রয়োগ করা হ'ত।

অনেকে চারী, অঙ্গহার, হস্তমুদ্রা, করণ, মণ্ডল প্রভৃতির প্রাচীনত্ব নাট্যশাস্ত্রের-আগে (পূর্বযুগে) স্বীকার করতে চান না। তাছাড়া কাক কাক মতে অঙ্গহার প্রভৃতি নৃত্যের অপরিহার্য উপাদান ভরতেরও অনেক পরেকার যুগে বিকাশ লাভ করেছিল। কিন্তু খৃষ্টপূর্ব যুগে নৃত্য ও অভিনয়ে অঙ্গহার, চারী, করণ প্রভৃতির যে প্রয়োগ ও প্রচলন ছিল রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশে সঙ্গীতের আলোচনায় তার আমরা যথেষ্ট নিদর্শন পেয়েছি। বৈদিক যাগযজ্ঞের অহুষ্ঠানে হস্তমুদ্রাদির ব্যবহার ছিল দেবতাদের আবাহন, বিসর্জনাদি অহুষ্ঠানের প্রতীকহিসাবে। তাছাড়া ব্রাহ্মণাদি সাহিত্যে যজ্ঞাহুষ্ঠানে ঋত্বিকপত্নীদের পিচ্ছোরাবীণার বাদন ও নৃত্যের প্রমাণও পেয়ে থাকি। বৌদ্ধজাতকে নৃত্য ও অভিনয়ের চান্দ্র্য নিদর্শন আমরা পেয়েছি। ভরত যে নাট্য ও নৃত্যের উপকরণ পূর্বগ আচার্যদের গ্রন্থ থেকে আহরণ ক'রে তাঁর নাট্যশাস্ত্রকে ঐশ্বর্যমণ্ডিত করেছিলেন লেকথাও তিনি মুক্তকণ্ঠে স্বীকার করেছেন। প্রফেসর অধ্যাপক শ্রীঅর্ধেন্দুকুমার গঙ্গোপাধ্যায় তাঁর *A New Document of Indian Dancing* নামক তথ্যপূর্ণ গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন যে ভক্শিলার ধ্বংসস্তুপ থেকে 'উর্ধ্বতাণ্ডব'-ভক্তিভে একটি নটমূর্তি পাওয়া গেছে যা প্রমাণ করে আনুমানিক ৫ম বা ৪র্থ খৃষ্টপূর্বাব্দে (?) মৌর্যযুগের পূর্ববর্তী সমাজে শাস্ত্রীয় ধারার অঙ্গস্বরণ ক'রে বিগুহ পদ্ধতিতে নৃত্যকলার অহুশীলন করা হ'ত। একটি

চতুষ্কোণ পাথরের চারপাশে কারুকার্য করা, তার উভয় দিকে কতকগুলি মূর্তি দাঁড়িয়ে আছে। দু'টি মূর্তির হাতে বাস্তব ও তার বাস্তবত। একটি মূর্তি মাথায় পেটিকার মতো জিনিস বহন করছে এবং আর একটি ভক্তমূর্তি (নটমূর্তি?) বিস্ময়কর আশ্রয় ক'রে উর্ধ্বদিকে একটি পদের বৃদ্ধাঙ্গুষ্ঠ নিজের ললাটে স্পর্শ করিয়ে দাঁড়িয়ে আছে। এই 'উর্ধ্বতাণ্ডব'-করণটির সঙ্গে ভরতের নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত 'ললাটতিলক'-করণের হুবহু মিল আছে। ভরতের ললাটতিলক-করণটির (নাট্যশাস্ত্র, কাশী-সংস্করণ ৪১১০) পরিচয় আমরা আগেই দিয়েছি। বৃশ্চিককরণ ক'রে পদের অঙ্গুষ্ঠদ্বারা ললাটদেশে তিলকদানের ভঙ্গিই 'ললাটতিলক'-করণ : "বৃশ্চিকং করণং কৃৎস্না পাদস্ত্রাঙ্গুষ্ঠকেন তু, ললাটে তিলকং কুর্ধ্বললাটতিলকং চ তৎ"। চতুষ্কোণ প্রস্তরখণ্ডটি তক্ষশিলার বাহুঘরে রক্ষিত আছে। বিখ্যাত প্রত্নতাত্ত্বিক স্যার জন. মার্শাল ইংরাজী ১৯১৩ খৃষ্টাব্দে যখন তক্ষশিলার ভীর-মণ্ড-ধ্বংসস্থলের খননকাণ্ডে নিযুক্ত তখন সেই প্রস্তরখণ্ডটি আবিষ্কার করেন।^{১৮০} প্রস্তরখণ্ডে মূর্তিগুলির বৈশিষ্ট্যের দিকে বিশেষ কারু লক্ষ্য পড়েছিল ব'লে মনে হয় না। প্রত্নতাত্ত্বিক গবেষণার বিবরণীতেও অতি সামান্যভাবেই তার উল্লেখ ছিল। তক্ষশিলার ধ্বংসস্থল থেকে পাওয়া বিভিন্ন মূর্তি ও অগ্ন্যাত্ত উপাদানকে প্রত্নতাত্ত্বিকেরা হেলেনীয় সভ্যতারও আগেকার যুগের নিদর্শন ব'লে মন্তব্য করেছেন। প্রস্তরখণ্ডের কারুকার্য সম্পূর্ণ ভারতীয় ধরণের। তক্ষশিলার উর্ধ্বতাণ্ডব-মূর্তিটির সঙ্গে তাঞ্জোরের তিরুপ্পল ও চিদাম্বরম এই মন্দির-দুটিতে

১৮০। ভীর-মণ্ড সম্বন্ধে স্যার জন. মার্শাল উল্লেখ করেছেন :

"In concluding this description of the ancient monuments of Taxila, it remains to mention a few finds made in the Bhir Mound—the earliest of the three city sites. In this city digging operations have hitherto been limited to trial trenches and pits, * *. The remains disclosed in this and other trenches comprise sections of streets and houses built of rough rubble masonry and apparently analogous to but earlier than, those in Sirkap. The smaller antiquities include potteries, terracotta figurines of primitive workmanship, coins and jewellery. * * The coin of Antiochus and the local punch-marked coins point to the latter half of the 3rd century B.C. as the time when this jewellery was hidden in the ground * *. Most of these antiquities appear to belong to the period of the Maurya occupation, when the city of Taxila was undoubtedly situated on the Bhir Mound."—*A Guide to Taxila* (1921), pp. 123-125.

উৎকর্ষ উর্ধ্বতাণ্ডবভঙ্গিতে শিব-নটরাজের ললিত মূর্তির ছব্ব মিল আছে।^{১৮১} শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রীঅধেঞ্জকুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেন ভারতীয় নৃত্য-গীতের নিদর্শন হিসাবে বারহুতে (খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক) অম্বরাদের লীলায়িত নৃত্যছন্দ, উড়িষ্কার উদয়গিরিগুহার রাগীশঙ্কায় (খৃষ্টপূর্ব ১ম শতক) নটনটীদের নর্দনমূর্তি, অমরাবতীতে (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) নৃত্যরত নট ও নটীদের মূর্তি নিঃসন্দেহে তদানীন্তন কালের সমাজে নৃত্য-গীতের অল্পশীলনের কথা প্রমাণ করে। কিন্তু তক্ষশিলার ধ্বংসস্থাপ থেকে আবিষ্কৃত উর্ধ্বতাণ্ডবভঙ্গিতে নটমূর্তিটি আরো চাক্ষুষভাবে প্রমাণ করে যে ভারতের নাট্যশাস্ত্র-প্রবর্তিত নৃত্য ও তার করণাদি উপকরণের অল্পশীলন হবার অনেক আগেই (খৃষ্টপূর্ব ৫ম বা ৪র্থ শতক) ভারতীয় সমাজে শাস্ত্রীয় পদ্ধতি অল্পযায়ী নৃত্যচর্চা অব্যাহত ছিল। তিনি উল্লেখ করেছেন :

“But our Terra-Cotta from Taxila offers very tangible evidence that this peculiar pose must have been practised several centuries before the Christian Era. The traditions of Indian Dance Art had disappeared from the North, surviving in the practices of the gilds of dancers under

১৮১। “To this interesting series of lithic documents in support of the antiquity of the Indian Art of Dancing—it was my good fortune to add a piece of evidence. It is the identification of a very early Terra-Cotta containing a Dance-motif, from the Taxila Museum, hitherto unnoticed except in the meagre mention of it in the excavation Report. It is a rectangular piece of Terra-Cotta, obviously, a vocative tablet (of Pre-Mauryan date—about the 5th or 4th century B.C.). The Bhir-Mound site at Taxila was excavated by Sir John Marshall in 1913, and the finds from this site are admitted by official archaeologists as belonging to Pre-Hellenistic times. This is further established by the characteristically Indian motifs of the decorations of this piece. Amongst the plan motifs occur several human figures, two playing on musical instruments, one, a caryatid figure carrying a basket on its head, and another figure, in a peculiar dance-pose (*vaṅga*) poised on one leg and throwing up the other leg to touch the head. This turn (*karaṇa*) is codified in the Nāṭyaśāstra (ch. IV. Verse, 110) as the Lalāta-Tilaka posture, a stance composed out of a *vriṣchika* pose, with one of the legs thrown up to offer by means of the big toe a *tilaka* (auspicious mark on the fore-head—*lalāta*).”—Vide Music Centre News (A Monthly Bulletin from the Uday Shankar India Culture Centre, Almora), April 15, 1943, V. 5, No. 50, p. 1.

the active patronage of South Indian Temple Foundations. The Bhiri-Mound Slab appears to prove that it was assiduously practised, also in the Northern regions, and evidently from very remote antiquity. It incidently establishes the fact that the various *karanas* codified in the text of Bharata's *Nāṭyaśāstra* has centuries of practice in the current performances of dancers before they were systematized under significant names in a demonstration given me to at Tanjore in 1907 by a Dance-Tutor (Nāṭyāchārya = Nattua) exemplifying the difficult turn.”^{১৮২}

নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের আলোচনায় অভিনয়, নৃত্য, অঙ্গহার, চারী, মুদ্রা ও মণ্ডলাদির বিবরণ গোণ হ'লেও সঙ্গীতকলার সঙ্গে তারা অবিচ্ছেদ্যরূপে জড়িত ব'লে তাদের কিছুটা পরিচয় সঙ্গীতের পথচারীমাত্রেরই জানা উচিত। ভারতীয় সঙ্গীতের আলোচনার ক্ষেত্রে নাট্যশাস্ত্রের স্থান অতীব উচ্চ। বৈদিক সাহিত্যের মাধ্যমে যেমন সামগানের রূপ ও বিকাশ সম্বন্ধে আমরা কিছুটা ধারণা করতে পারি তেমনি ক্যাসিক্যাল যুগের গান্ধর্ব-সঙ্গীত যে বৈদিক সঙ্গীতের মালমশলা নিয়ে নতুন রূপে ও ভাবে গড়ে উঠেছিল তার সকল-কিছুর সন্ধান পাই মুনি ভরতের নাট্যশাস্ত্র থেকে। রাজা নাট্যদেব তাঁর 'ভরতভাষ্যম্' বা 'সরস্বতী-হৃদয়ালঙ্কার' ও আচার্য অভিনবগুপ্ত 'অভিনবভারতী' ভাষ্য টীকাদি রচনা করেছেন নাট্যশাস্ত্রের মর্মকথাকে প্রকাশ করার জন্ত। ভরতের সমসাময়িক ও তাঁর পরবর্তীকালের সঙ্গীতশাস্ত্রী দত্তিল, কোহল, যাপ্তিক, বিশ্বাখিল, মতঙ্গ, আশ্বনেয়, পার্শদেব, শাকদেব প্রভৃতি সকলেই নাট্যশাস্ত্রের ভাষ্য রচনা করেছেন বলে মোটেই অসম্ভব হতে না মনে করি। নাট্যশাস্ত্রের আলোচনা নাট্যমোদী, নৃত্য ও সঙ্গীতশিল্পীদের দরবারে বিশেষভাবে না থাকায় গ্রন্থখানি এখন অবরুদ্ধ পেটিকা বা 'sealed box'-এর আকারে আমাদের কাছে প্রতিভাত। অথচ নাট্যশাস্ত্রের আলোচনা ও অনুশীলনকে বাদ দিয়ে নাটো, নৃত্য ও অভিনয়ে ভারতীয় আদর্শ-প্রকোষ্ঠের চাবীকাঠি খোলা অসম্ভব। ললিতকলা-রূপ অভিনয় ও

সঙ্গীতের সকল-কিছু উপাদানই বীজাকারে নাট্যশাস্ত্রে নিহিত আছে, আর পরবর্তী শাস্ত্রী ও কলাবিদরা তাকেই ফলফুলশোভিত বৃক্ষে পরিণত করেছেন।

নাট্যশাস্ত্র-রচনায় ভরত স্পষ্টই উল্লেখ করেছেন নাট্য, গীত ও নৃত্যের তিনি স্রষ্টা নন, পূর্বপূর্ব আচার্যদের অমূল্যস্বর্ণকারীমাত্র। নাট্যশাস্ত্রের ষষ্ঠ অধ্যায়ে রসের আলোচনায় তিনি উল্লেখ করেছেন,

অহং চ কথয়িষ্যামি নিখিলেন তপোধনাঃ ।

সংগ্রহং কারিকাং চৈব নিরুক্তং চ যথাক্রমম্ ॥

* * * *

নাট্যশাস্ত্র প্রবক্ষ্যামি রসভাবাদিসংগ্রহম্ ।

বিস্তরেণোপদিষ্টানামর্থানাং সূত্রভাষ্যয়োঃ ॥

নিবন্ধো যঃ সমাসেন সংগ্রহং তং বিভূৰ্ধাঃ ॥

রসা ভাবা হভিনয়া ধর্মী-বৃত্তি-প্রবৃত্তয়ঃ ।

সিদ্ধিস্বরাস্তথাতোতং গানং রঙ্গং চ সংগ্রহঃ ॥

* * * *

ত্রয়োদশবিধো হ্রেষা ছাদিষ্টো নাট্যসংগ্রহঃ ॥

রস, অভিনয়, ধর্মী (অভ্যাস), বৃত্তি, সিদ্ধি, স্বর, বাচ্যযন্ত্রাদি (আতোত), গীত, রঙ্গ প্রভৃতি তেরোটি উপাদান ব্রহ্ম বা ব্রহ্মাভরত-রচিত নাট্যবেদের ‘সংগ্রহ’। ‘সংগ্রহ’ শব্দের প্রসঙ্গে মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রীর বিবৃতি উল্লেখযোগ্য। ভরতের নাট্যশাস্ত্রের প্রসঙ্গে তিনি উল্লেখ করেছেনঃ “‘বৃত্তি’ বলিয়া নাটকের আর একটা জিনিস ছিল। সেটা লেখার ভঙ্গি, অভিনয়ের ভঙ্গি, কিরূপ শব্দ ব্যবহার করিতে হইবে, কোথায় করিতে হইবে না। * * * আর ‘সিদ্ধি’ মানে যাহাতে রস জন্মে। * * * আর সিদ্ধি—যখন রস জন্মিয়া ওঠে, করুণরসে হা-হতাশ করে অথবা হাস্যরসে হাসিয়া গড়াইয়া উঠে * * *। ভরত মুনিকে মুনীরা ৫টি কথা জিজ্ঞাসা করিলেন। সে ৫টি প্রশ্ন এই—যাহারা নাট্যশাস্ত্রের সমঝদার তাহারা রস কাহাকে বলে এবং কি হইলে রস হয়, ভাব কাহাকে বলে এবং তাহাতে কি ভাবাইয়া দেয়, সংগ্রহ কাহাকে বলে, কারিকা কাহাকে বলে, নিরুক্ত কাহাকে বলে। এ’ ৫টি কথা শুনিয়া ভরত মুনী উত্তর দিলেন। সে উত্তরটি ৫-এর শ্লোক হইতে ৩২-এর শ্লোক পর্যন্ত (?)। * * * নটসূত্রের মধ্যে রসসূত্র আরম্ভ নামে তিনি এক নাটক লিখিয়াছেন এবং নিজে তাহার অভিনয় শিখাইয়াছিলেন। * * * সূত্ররাজ ভরতের একখানি নটসূত্র ছিল

বলিয়া আমরা বিশ্বাস করিতে পারি। ভরতের আরো একখানি সূত্র ছিল (?)। সেখানির কথা ভবভূতি উত্তররামচরিতের ৬ষ্ঠ অঙ্কের বিকল্পকে বলিয়া গিয়াছেন। সেখানির নাম 'তোষত্রিকসূত্র' অর্থাৎ বাজনার সূত্র। * * এখন কথা হইতেছে নটসূত্র কাহাকে বলে? পাণিনি আপনার সূত্রে দুইখানি নটসূত্রের নাম করিয়াছেন। দুইখানিই ঋষি 'প্রোক্ত' অর্থাৎ কাহারও রচিত নয়, কৃত নয়। 'প্রোক্ত' গ্রন্থের কথা কহিয়া তাহার পর পাণিনি 'কৃত' গ্রন্থের কথা বলিয়াছেন। পূর্বাপর চলিয়া আসিতেছিল, কোন ঋষি সেগুলি বলিয়া গিয়াছেন তাহার নাম 'প্রোক্ত' আর নিজের মাথা থেকে রচনা করা হয়েছে যাহা তাহার নাম 'কৃত'। * * সূত্রকে ভাষায় ব্যাখ্যা করার নাম 'ভাষ্য'। * * সূত্র ও ভাষ্যে যে সকল জিনিস বিস্তার করিয়া বর্ণনা করা আছে সংক্ষেপে সেই সকল কথা বলার নাম 'সংগ্রহ'। রস, ভাব, অভিনয়, পাত্র, বৃত্তি, প্রবৃত্তি, সিদ্ধি, স্বর, বাজনা, গান— এই হইল রঙ্গের সংগ্রহ। অর্থাৎ এই সকল কথাই নাট্যাশাস্ত্রে আছে।

"কারিকা কাহাকে বলে? সূত্রে ও ভাষ্যে যে জিনিস বিস্তার করিয়া লেখা আছে, সেই জিনিস ছোট করিয়া একটি দু'টি শ্লোকে বলার নাম 'কারিকা'। * * 'নিরুক্ত' কাহাকে বলে? নিরুক্ত শব্দের অর্থ ব্যুৎপত্তি। ধাতুর উত্তর প্রত্যয় করিয়া যে শব্দ সাধন হয় তাহার নাম 'ব্যুৎপত্তি', তাহারই নাম 'নিরুক্তি'। কিন্তু এখানে নিরুক্ত বলিতে আরও একটু বেশী বুঝায়। ইহাতে কতকটা ব্যাখ্যা বুঝায়, কতকটা সিদ্ধান্ত বুঝায়, কতকটা অগ্ৰ অগ্ৰ প্রমাণ দেওয়া বুঝায়। * * 'নট' বলিতে একটা পেশা বুঝায়। একটা পেশা থাকিলেই নাটক যে তখন অনেক ছিল একথা অস্বীকার করিয়া লইতে পারি। তাহা হইলে একথা আমরা বলিতে পারি যে, পাণিনির অনেক পূর্বেও নট বলিয়া একটা পেশা ছিল এবং বহুসংখ্যক নাটক লেখা হইয়াছিল। * * এবং 'প্রোক্ত' হইতে আমরা বুঝিতে পারি যিনি লিখিয়াছেন বা বলিয়াছেন তাহার পূর্বেও নটদিগকে শিক্ষা দিবার জন্ত বিশেষ চেষ্টা হইয়াছিল, সেই চেষ্টাগুলিকে একত্র করিয়া শিলালী ও কৃশাঙ্ক সূত্রগ্রন্থ বলিয়া গিয়াছেন। * * দুইজন প্রোক্ত করিয়াছেন। সুতরাং দুইজনকে ২০০ বৎসর দিতে হয়। তাঁহারাও আবার নিজের কথা লেখেন নাই, পুরাণে কথা লিখিয়াছেন। তাহার আগেও নাটক ছিল, কেননা 'নট' বলিয়া একটা পেশাই হইয়া গিয়াছে। এখন আমাদের নাটকের আদি কোথায়? ১৮৩

ভরত ও তাঁর ভাগ্যকারগণ সকলেই ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরতকে নাট্যশূত্র বা নাট্যশাস্ত্রের প্রবর্তক বলেছেন, আর তারি জ্ঞাত তাঁর নাট্যশাস্ত্রকে বেদের সম্মান দিয়ে তাঁরা ‘নাট্যবেদ’ বলেছেন। পাণিনির আগে কুশাশ্ব ও শিলালির ‘নটশূত্র’ যে ব্রহ্মার নাট্যবেদেরই অল্পবর্তন নয়, তা কে বলতে পারে। তাছাড়া পদ্মবর্তী শাস্ত্রকাররা প্রামাণিক পূর্বাচারীদের গ্রন্থকেই প্রমাণ হিসাবে গ্রহণ করেন। ভারতের নাট্যশাস্ত্রে কুশাশ্ব, শিলালি বা পাণিনির কিন্তু কোন নামগন্ধ নাই। তারপর বৈদিকযুগের পরেই ও ক্লাসিক্যাল যুগের প্রারম্ভে গান্ধর্বগানের প্রচলন হয় ও তার সংগ্রাহক বা শ্রষ্টা ও প্রবর্তক জহিণ-ব্রহ্মা। সুতরাং ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরতকেই আমরা গান্ধর্ব-সঙ্গীতের মতো নাট্যাভিনয়েরও আদিপ্রবর্তক ও রচয়িতা হিসাবে গ্রহণ করব।

ভরত বলেছেন রস ও ভাবই অভিনয় ও সঙ্গীতের প্রাণ। তিনি আটটি রস ও তাদের আট রকম স্থায়িভাবের উপযোগিতার কথা উল্লেখ করেছেন। তাঁর মতে শৃঙ্গার আদিরস, কেননা রতি তার স্থায়িভাব : “রতিস্থায়িভাবপ্রভব”। শান্তরসের স্থায়িভাব না থাকায় ভরত তাকে রস হিসাবে গ্রহণ করেন নি। অভিনবভারতীতে অভিনবগুপ্ত বলেছেন : “অতএব শান্তশ্রু স্থায়িস্থেহপ্য-প্রাধান্যম্”।^{১৮৪} পণ্ডিত লক্ষ্মীধর উল্লেখ করেছেন : ‘বিক্রিয়াজনক্য এব রসা ইতি অষ্টৌ রসা ভরতমতে। ‘শান্তশ্রু নিবিকারত্বাং ন শান্তং মেনিরে রসম্’ ইতি শান্তশ্রু রসাত্ম্যভাবাং অষ্টাবেব রসাঃ সঙ্গৃহীতাঃ।’ সারদাতনয় ‘ভাবপ্রকাশন’ গ্রন্থে শান্তরসের উপযোগিতা বা সার্থকতা প্রতিপন্ন করেছেন। কিন্তু তাঁর যুক্তি সূদৃঢ় নয়। তিনি প্রথমে বলেছেন মোক্ষ দান করে ব’লে শান্ত ‘রস’ হিসাবে গণ্য এবং তার বিভাবও আছে ; কিন্তু পরে মুহূর্তেই তিনি আবার শান্তরসের বিভাব অস্বীকার করেছেন, কাজেই তার যুক্তি বিকলাঙ্গবিশেষ। ধনিক তাঁর ‘দশরূপকাবলোক’ গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন : “যন্তু কৈশিকীগানন্দাদৌ শমশ্রু স্থায়িত্বমূপবর্নিতম্, তন্তু মলয়বত্যতুরাগেণ আপ্রবন্ধপ্রবৃত্তেন * *। অতো

১৮৪। অভিনবগুপ্ত ভরত-সমর্থিত আটটি রসের পক্ষপাতী। কিন্তু বর্ষ অধ্যায়েব শেষে তিনি যেন নবরস হিসাবে শাস্ত্রের দিকে একটু নমনীয় হয়েছেন : “এতে নবৈব রসাঃ, পূমর্থোপযোগিভেদে, রঞ্জনাধিকোন বা ইয়তামেব উপদেশত্বাং। তেন রসান্তরসম্ভবেহপি * *।” ভোজরাজও তাই। তিনি “শৃঙ্গারবীরকরুণরোদ্ভাদভূতজ্ঞানকাং” প্রভৃতি দ্রোকে আটটি রসের পক্ষপাতী, কিন্তু এই রসগুলির ‘বিশেষ’ অর্থায় শৃঙ্গারাদি রস থেকে অধিক হিসাবে শান্ত, উদাত্ত ও উজ্জত রসগুলিও স্বীকার করেছেন : “শান্তোদাত্তোজ্জত রসাঃ”—সরস্বতীকণ্ঠভরণ ৫।১৬৪

দয়াবীরোংসাহস্রাং স্বাসিত্বম্ । তত্রৈব শৃঙ্গারস্ত অঙ্কনে চক্রবর্তিাদ্যাদেচ ফলজ্ঞেন
অবিরোধাৎ * * ।” মোটকথা ধনিক শৃঙ্গারের মতো শম বা শাস্ত্রসের
উপযোগিতা পাকেপ্রকারে স্বীকার করেছেন । কিন্তু ভরত নাট্যশাস্ত্রে শৃঙ্গারাদি
আটটি রসই স্বীকার করেছেন, শাস্ত্রকে তিনি রস হিসাবে গ্রহণ করেন নি ।
শাস্ত্র প্রধান রসপর্ষায়ে উন্নীত হয়েছে পরবর্তীকালে । বৈষ্ণব-আলঙ্কারিকেরা
আবার নির্বিচারে শম বা শাস্ত্রকেই প্রধান রস হিসাবে গ্রহণ করেছেন ।

এখানে উল্লেখযোগ্য যে কাব্যমালা-সংস্করণ-নাট্যশাস্ত্রে নবরসের পরিচয়
দেওয়া আছে, কিন্তু কাশী-সংস্করণে তার কোন উল্লেখ নাই । সুতরাং কাব্যমালা-
সংস্করণ-নাট্যশাস্ত্রের অধিক পাঠটি পরবর্তীকালের প্রক্ষিপ্ত ব’লে মনে হয় । ১৮৫
কেননা রস-প্রসঙ্গে আলোচনার মধ্যে সেখানে যথেষ্ট অসংগতি দেখা যায় । যেমন
রসের পরিচয়ে উল্লেখ করা হয়েছে,

শৃঙ্গারহাস্যকরুণরৌদ্রবীরভয়ানকাঃ ।

বীভৎসাদ্ভূতসংজ্ঞো চেত্যোষ্ঠৌ রসা শ্রুতাঃ ॥

“চেত্যোষ্ঠৌ রসা শ্রুতাঃ” স্বীকারোক্তির পর আবার বলা হয়েছে “এবং নবরসা

১৮৫ । কাব্যমালায় অধিক পাঠ যথা : ‘অথ শমো নাম শমস্থায়িত্বাঙ্ককো মোক্ষপ্রবর্তকঃ ।
স তু তত্ত্বজ্ঞানবৈরাগ্যাসয়শ্চাদিশিবিভাবৈঃ সমুৎপদাতে । তন্ত যমনিয়মাধ্যাত্মধ্যানধারণাপাসন-
সর্বভূতদয়ালিজগ্রহণাদিভিরমুখ্যভাবৈরভিনয়ঃ প্রযোক্তব্যঃ । ব্যাচিচারিণশ্চাস্ত্র নিবেদন্যতিশ্রুতি-
সর্বাঙ্গমর্শোচতন্তরোমাঞ্চাদয়ঃ । অত্রার্থাঃ ব্রাহ্মাণ্ড ভবন্তি—

মোক্ষাধ্যাত্মসমুখতত্ত্বজ্ঞানার্থহেতুসংযুক্তঃ ।

নৈঃশ্রেয়সোপদিষ্টঃ শাস্ত্ররসো নাম সংভবতি ॥

বুদ্ধীশ্রিয়কর্মেশ্রিয়সংরোধাধ্যাত্মসংস্থিতোপেতঃ ।

সর্বপ্রাণিহৃৎহিতঃ শাস্ত্ররসো নাম বিজ্ঞেয়ঃ ॥

ন যত্র দুঃখং ন সুখং ন দ্বেষো নাপি মৎসরঃ ।

সমঃ সর্বেষু ভূতেষু স শাস্ত্রঃ প্রথিতো রসঃ ॥

ভাবা বিকারা রতাত্ত্বাঃ শাস্ত্রস্ত প্রকৃতির্মতঃ ।

বিকারঃ প্রকৃর্তেজাতঃ পুনস্তত্রৈব লীয়তে ॥

কং কং নিমিত্তমাশ্রিত্য শাস্ত্রাত্ত্বাঃ প্রবর্ততে ।

পুনর্নিমিত্তাপায়ে চ শাস্ত্র এবোপলীয়তে ॥

এবং নবরসা দৃষ্টা নাট্যজৈলক্ষণাধ্বিতাঃ ।

ইতি শাস্ত্ররসপ্রকরণম্ ।

দৃষ্ট্য। নাট্যৈঞ্জেলক্ষণান্বিতাঃ”। “অথ শমো নাম” প্রভৃতি শ্লোকে শম শাস্ত্রসূত্রেরই অভিন্ন নাম। অভিনবগুপ্ত ‘শম’ অর্থে ‘আত্মস্বভাব’ ‘তত্ত্বজ্ঞানঃ’ প্রভৃতি শব্দ ব্যবহার করেছেন। ভরত শৃঙ্গারের পরিচয় দেবার সময় ‘বিপ্রলঙ্ঘনকৃতস্ত নিবেদয়ানিশঙ্কানুয়া * *’ প্রভৃতি কথার প্রসঙ্গে নিবেদ তথা বৈরাগ্য বা তত্ত্বজ্ঞানের বিষয় উল্লেখ করলেও তা আসলে অহুভাব বা অজ্ঞভাব হিসাবে গণ্য, কিন্তু তিনি প্রধান বা আদিরস হিসাবে শৃঙ্গারের নাম উল্লেখ করেছেন।

প্রত্যেকটি রসের আবার স্থায়িভাব থাকে। দরকার, কেননা স্থায়িভাব বা স্থায়ি সঞ্চারিভাবের দ্বারাই রস সার্থক ও পরিপুষ্ট হয়। শৃঙ্গারাদি আটটি রসের স্থায়িভাব হ’ল : রতি, হর্ষ বা হাস্য, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ ভয়, জুগুপ্সা ও বিস্ময়। ভরত উল্লেখ করেছেন,

রতির্হাসশ্চ শোকশ্চ ক্রোধোৎসাহৌ ভয়ং তথা।

জুগুপ্সা বিস্ময়শ্চেতি স্থায়িভাবাঃ প্রকীর্তিতা ॥^{১৮৬}

ভরত বলেছেন তিনি রস ও ভাবাদির পরিচয় দিয়েছেন ক্রহিণ-ব্রহ্মা তথা ব্রহ্মভরতের নাট্যবেদকে অমূল্যরূপে ক’রে : “এতে হৃষ্টৌ রসাঃ প্রোক্তা ক্রহিণেন মহাত্মনা”। এ’থেকে নিঃসন্দেহে প্রমাণ হয় যে শাস্ত্রী ও গান্ধর্বসাধক ব্রহ্মা নাট্য, গীত, নৃত্য ও বাস্তব প্রভৃতির মতো রস ও ভাবের পূর্ণ-পরিচয় দিয়েছিলেন খৃষ্টপূর্বাব্দ সমাজে। তাঁর রচিত নাট্যগ্রন্থ এখন লুপ্ত হ’লেও মুনি ভরতের নাট্যশাস্ত্র-রূপ স্বচ্ছ দর্পণে তা সুপরিষ্কৃতভাবে প্রতিফলিত। প্রতিফলন বা প্রতিবিশ্ব বিশ্বেরই প্রকাশক, ছায়া কায়ারই প্রতিচ্ছবি। ভরত তাই নিজের নাট্যগ্রন্থকে বলেছেন ‘সংগ্রহ’ : “নাট্যশাস্ত্র প্রবক্ষ্যামি রসভাবাদিসংগ্রহম্”। স্থায়িভাব ছাড়া ব্যাভিচারি ভাব আছে। তারা সংখ্যায় তেত্রিশটি : নিবেদ, গ্লানি, শঙ্কা, অশ্রুয়া, আলস্য, দৈহ্য, চিন্তা, স্মৃতি, ধৃতি, ব্রীড়া, চপলতা, হর্ষ, আবেগ, জড়তা, গর্ব, বিষাদ, উৎস্রব্য, নিদ্রা, অপস্মার প্রভৃতি।^{১৮৭} তা’ব আবার সাত্ত্বিক,

১৮৬। নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমাল্য) ৬।১৮; কাশী সং ৬।১৭

১৮৭।

নিবেদগ্লানিশঙ্কানুয়াপ্তথানুয়াপ্তমহাত্মাঃ।

আলস্যং চৈব দৈহ্যং চ চিন্তা মোহঃ স্মৃতিধৃতিঃ ॥

ব্রীড়া চপলতা হর্ষ আবেগো জড়তা তথা।

গর্বো বিষাদ উৎস্রব্যঃ নিদ্রাপস্মার এব চ ॥

সুপ্তং বিবোধোহমর্ষণাপ্যবহিষ্মধোগ্রতা।

মতির্ব্যাধিস্তোষোদ্যাদস্তথা মরণমেব চ ॥

ত্র্যস্টৈব বিতর্কক বিজ্ঞেয়া ব্যাভিচারিণঃ।

ত্রয়স্ত্রিংশদমী ভাবাঃ সমাখ্যাতাস্তু নামতঃ ॥

রাজসিক ও তামসিক ভেদে তিন রকম। ভারতের মতে সাত্ত্বিকভাব আটটি : স্তম্ভ, স্বেদ, রোমাঞ্চ, স্বরভঙ্গ, বেপথু বা কম্পন, অশ্রু, বিবর্ণতা ও প্রলয়।^{১৮৮} তিনি নাট্যে প্রয়োগের জগৎ রস এবং স্থায়ী, ব্যাভিচারী ও সাত্ত্বিক ভাবগুলির পরিচয় দিয়েছেন। কাব্য ও সঙ্গীতেও এদের পরিপূর্ণ উপযোগিতা আছে। সঙ্গীতশাস্ত্রীগণ স্বর ও রাগের পরিচয় দিতে গিয়ে তাদের আস্তর বৃত্তিরূপ রস ও ভাবের কথা উল্লেখ করেছেন। রস ও ভাব দুইই অন্তঃকরণের বৃত্তি। হিন্দু-মনোবৈজ্ঞানিকেরা (Hindu psychologists) অন্তঃকরণকে (মনকে) প্রতিটি মানুষ ও প্রাণীর নিয়ামক বলেছেন। পাতঞ্জলদর্শন, যোগবশিষ্ঠরামায়ণ ও তন্ত্র-সাহিত্য বা যোগসংহিতাদি একথাই প্রমাণ করে। ইচ্ছা বা প্রবৃত্তি অন্তঃকরণের বৃত্তি (কর্ম)। স্বর, রাগ ও তাদের প্রয়োগ এবং প্রকাশভঙ্গি সকল-কিছুরই সৃষ্টি ও নিয়মন ইচ্ছা বা প্রবৃত্তির দ্বারা হয়। সঙ্গীতে রস ও বিচিত্র ভাবের বিকাশ শিল্পীর ইচ্ছা দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়। ভারতের পূর্বগ আচার্যেরা, স্বয়ং ভারত ও ভারতোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রীরা একথা জানতেন। তাঁরা জানতেন রস ও ভাবই স্বর ও রাগের রক্ত-মাংসময় কাঠামোয় প্রাণ বা জীবনীশক্তি দান করে। তাই সঙ্গীতের আলোচনায় রস ও ভাবাদির পরিচয় দেওয়ারকে তাঁরা আলোচনার অপরিহার্য অঙ্গরূপে গ্রহণ করেছেন।

ভারত রস ও ভাবের প্রসঙ্গে নাট্যের আশ্রয়-রূপে আঙ্গিক, বাচিক, আহাৰ্য ও সাত্ত্বিক এই চার রকম অভিনয়ের উল্লেখ করেছেন।^{১৮৯} নাট্যের দু'টি ধর্ম—লোকধর্মী ও নাট্যধর্মী^{১৯০}; চারটি বৃত্তি—ভারতী, সাত্ত্বতী, কৈশিকী ও আরভটী^{১৯১}; চারটি প্রবৃত্তি বা লৌকিক আচার—আবন্তী, দাক্ষিণাত্যা, ওড্রমাগধী ও পাঞ্চাল-মধ্যমা^{১৯২}; দু'রকম সিদ্ধি—দৈবিকী বা দৈবী ও মানুষী^{১৯৩};

১৮৮। স্তম্ভঃ স্বেদোৎথ রোমাঞ্চঃ স্বরভঙ্গোৎথ বেপথুঃ।

বৈবর্ণ্যানশ্রু প্রলয় ইত্যষ্টৌ সাত্ত্বিকাঃ স্মৃতাঃ ॥

—নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমাল্য সং) ৬।১৯-২০

১৮৯। আঙ্গিকো বাচিকশ্চৈব আহাৰ্যঃ সাত্ত্বিকস্তথা।

চত্বারোহভিনয়া হেতুে বিজ্ঞেয়া নাট্যসংশ্রয়াঃ ॥ ৬।২৪

১৯০। লোকধর্মী নাট্যধর্মী ধর্মীতি দ্বিবিধ স্মৃত্যঃ ॥ ৬।২১।

১৯১। ভারতী সাত্ত্বতী চৈব কৈশিক্যারভটী তথা ॥

চতস্ত্রৌ বৃত্তয়ো হেতা যান্ নাট্যাঃ প্রতিষ্ঠিতান্ ॥ ৬।২৫-২৬

১৯২। আবন্তী দাক্ষিণাত্যা চ তথা চৈবোড্রমাগধী ॥

পঞ্চাল (পাঞ্চালী ?)-মধ্যমা চেতি বিজ্ঞেয়াস্ত প্রবৃত্তয় ॥ ৬।২৬-২৭

১৯৩। দৈবিকী মানুষী চৈব সিদ্ধিঃ স্তাদ্বিবিধৈব তু ॥ ৬।২৭

শারীর (মাহুঘের শরীরজাত) ও বৈণব (বীণাজাত) ভেদে ষড়্জাদি সাতশ্বর দুই শ্রেণীর^{১১৪} এবং চার রকম আতোক্ত—তত, অবনঙ্গ, ঘন ও হুঘির। এদের মধ্যে তন্ত্রী বা তার ও তাঁতযুক্ত বাণ্যযন্ত্র ‘তত’, চর্মাচ্ছাদিত পুঙ্করাদি বাণ্যযন্ত্রের নাম ‘অবনঙ্গ’, করতাল মন্দিরাদি ধাতুনির্মিত বাণ্যযন্ত্রের নাম ‘ঘন’ ও ছিদ্রযুক্ত ফাঁপা বাণ্যযন্ত্রের নাম ‘হুঘির’^{১১৫}। পাঁচ শ্রেণীর ঋণাগান হ’ল প্রবেশ, আক্ষেপ, নিষ্ক্রাম, প্রাসাদিক ও অন্তর। রঙ্গ বা অভিনয়মঞ্চ তিন শ্রেণীর—চতুরশ, বিকৃষ্ট ও ত্র্যশ। চতুরশ অর্থে সমক্ষেত্র বা চারকোণযুক্ত ক্ষেত্র (square), বিকৃষ্ট অর্থে দীর্ঘক্ষেত্র (rectrangular) ও ত্র্যশ অর্থে ত্রিকোণক্ষেত্র (trangular)। ডি. আর. মানকাদ উল্লেখ করেছেন চতুরশ রঙ্গক্ষেত্র হ’ত $8৮' \times 8৮'$, বিকৃষ্ট রঙ্গ $২৬' \times 8৮'$ এবং ত্রিকোণ রঙ্গ হ’ত $২৪'$ পার্শ্বযুক্ত। সঙ্গীত-মকরন্দকার নারদ মাত্র চতুরশ বা সমক্ষেত্র $২৬' \times ২৬'$ বিস্তৃতির রঙ্গের কথা উল্লেখ করেছেন। অবশ্য এই তিন রকম ক্ষেত্র ছাড়া অগ্নাত আকারেরও রঙ্গমঞ্চ তৈরী করা হ’ত। রঙ্গমঞ্চ সাধারণ প্রধান দু’ভাগে ভাগ করা হ’ত: (১) নেপথ্যগৃহ ও (২) রঙ্গশীর্ষ+রঙ্গপীঠ+মন্তবারণী। শেষোক্ত রঙ্গশীর্ষাদিই রঙ্গমঞ্চের প্রধান অংশ। নেপথ্যগৃহে দু’টি দরজা থাকত রঙ্গশীর্ষে যাবার জন্য।^{১১৬} রঙ্গশীর্ষ ও নেপথ্যগৃহাদির বিস্তৃতি ও নির্মাণ ব্যাপারে আচার্য অভিনবগুপ্ত ‘অভিনবভারতী’ টীকায় উল্লেখ করেছেন: “ষাট্রিংশংকরং

১১৪। শারীরশৈব বৈণাশ্চ সপ্ত ষড়্জাদয়ঃ স্বরাঃ। ৬।২৮

১১৫। ততং চৈবাবনঙ্গং চ ঘনং হুঘিরমেব চ।

চতুর্বিধং চ বিজ্ঞেয়মাতোক্তং লক্ষণাহিতম্।

ততং তন্ত্রীগতং জ্ঞেয়মবনঙ্গং তু পৌঙ্করম্।

ঘনস্ত তালো বিজ্ঞেয়ঃ হুঘিরো বংশ এ বচ। ৭।২৯-৩০

১১৬। (ক) Vide D. R. Mankad : *Ancient Indian Theatre* (1950), pp. 12, 23-43.

(খ) ‘শিল্পরত্ন’ গ্রন্থে রাজপ্রাসাদ-নির্মাণ করার রীতি ও পদ্ধতির উল্লেখ আছে। তাতে নাট্যমণ্ডপেরও পরিচয় আছে :

প্রাসাদসম্মুখে কূর্ণায়ুগপানাঃ চতুষ্টয়ম্।

মুখমণ্ডপমাদৌ তু প্রতিমামণ্ডপং ততঃ।

মানমণ্ডপমস্তং হি নৃত্যমণ্ডপমেব চ।

নাট্যমণ্ডপ সম্বন্ধে ‘শিল্পরত্ন’ (পৃ: ২০১); সারদাতনয়-কৃত ‘ভাবপ্রকাশন’ (১৩৩৯), ডাঃ পি. কে. আচার্য-সংগৃহীত ‘মানসার’ (১৯১৪) ও অভিনবগুপ্তের ‘অভিনবভারতী’ টীকা দ্রষ্টব্য।

ক্ষেত্রঃ গৃহীত্বা মধ্যে সূত্রং বিস্তারেন দদ্যাত্ । তত্র ষংপ্রযোক্তুঃ পৃষ্ঠতো ভবিষ্যতি
তদেব পৃষ্ঠম্ । তস্ত্র মধ্যে বিস্তারেন সূত্রং দদ্যাত্ । ততঃ ষোড়শহস্তো বৌ
ভাগৌ ভবতঃ । পৃষ্ঠগতং মধ্যমধেন বিভজ্যাষ্টহস্তং রঙ্গশিরঃ প্রবিশতাং পাভাণাং
চাস্তঃস্থানং নাট্যমণ্ডপস্ত্র হুত্তানস্থাপ্তবদবস্থিতস্ত্র রঙ্গপীঠমুখ্যং তদষ্টহস্তং শিরঃ ।
তৎপৃষ্ঠে তু দৈর্ঘ্যাদ্বি ষোড়শহস্তং নেপথ্যাগৃহং ভবতি বিস্তারাত্তু দ্বাত্রিংশংকরমেব ।
নহু নৈপথ্যাদিকং চ তত্র গৃহতে পশ্চিমে চেতি । তত্র রঙ্গপীঠং বিস্তারতঃ
ষোড়শ দৈর্ঘ্যতত্ত্বষ্টহস্তা ইতি কেচিৎ । অস্ত্রে ত্বৈতদেব বিপর্যাসয়ন্তি সর্বথা ।
তবদ্রঙ্গপীঠস্ত্রাপি বিকৃষ্টং বিধেয়মিতি তাংপর্যম্ । যদ্বক্ষ্যতে রঙ্গে বিকৃষ্টো ভরতেন
কার্য (১২-১৩) ইত্যাদি ।”

অর্থাৎ নাট্যমণ্ডপের ৬৪ হাতকে দু’ভাগে বিভক্ত করলে পরিমাপ হয়
৩২ × ৩২ হাত । অভিনেতাদের সম্মুখের অংশ ‘প্রেক্ষাগৃহ’ । সেখানে শ্রোতার
আসন গ্রহণ করত । অভিনেতাদের পিছনের অংশের নাম ছিল ‘পৃষ্ঠ’ । এ’দৃষ্টির
পরিমাপ হ’ত ৩২ × ৩২ হাত । পৃষ্ঠাংশ আবার সমান দু’ভাগে অর্থাৎ ১৬ × ৩২
এবং ১৬ × ৩২ হাত ক’রে ভাগ করা থাকত । এই দু’ভাগের মধ্যে প্রথম
১৬ × ৩২ হাত পরিমিত অংশকে ‘পৃষ্ঠগত’ ও অপর ১৬ × ৩২ হাত পরিমিত
ভাগকে ‘পশ্চিম’ বলা হ’ত । পৃষ্ঠগত বা প্রথমাংশকে আবার ৪ × ৩২ হাত
পরিমিত ভাগ করা হ’ত । সেখানে ৮ হাত পরিমিত স্থান নিয়ে ‘রঙ্গশীর্ষ’ ও তার

(গ) এ’ ছাড়া বিকৃষ্টমণ্ডপপূরণে (১২.০৪) উল্লেখ করা হয়েছে,

লাস্ত্রং স্বচ্ছন্দতঃ কার্যং মণ্ডপে যদি বা বহিঃ ।

নাট্যং মণ্ডপ এব স্থানমণ্ডপং দ্বিবিধং ভবেৎ ॥

আগন্তং চতুরশ্রং তু দ্বাবিংশকৃতসম্মিতম্ ।

চতুরশ্রং তু কর্তব্যামায়তং দ্বিগুণায়তম্ ।

হীনাধিকং ন কর্তব্যং দৃষ্টাদৃষ্টশুভপ্রদম্ ॥’

এখানে পুরাণকার নাট্যমণ্ডপের বিবৃতি নির্ণয় করেছেন ৩২’ × ৩২’ (ঘ) নাট্যসর্বস্বলীপিকা’
গ্রন্থেও (পাণ্ডুলিপি নং ৪১।১২১৮-১৯) নাট্যমণ্ডপের বর্ণনা আছে । সারদাতনয় চতুরশ্র, ত্রাশ্র ও
বৃত্ত এই তিন রকম রঙ্গমঞ্চের কথা বলেছেন,

‘রাস্ত্রঃ সঙ্গীতকং যত্র বৃত্তাখ্যো রঙ্গমণ্ডপঃ ॥

* * * *

যত্র সঙ্গীতকং রাস্ত্রং, চতুরশ্রং স কথ্যতে ।

ঋদ্ধিকপুত্রোহিতাচার্যৈঃ সহাস্ত্রঃ পুরিকাজনৈঃ ।

মহিষা সহ যত্র স্থাং ত্র্যশ্রোহনৌ রঙ্গমণ্ডপঃ ।

পিছনে ১৬×৩২ হাত পরিমিত স্থানে 'নেপথ্যগৃহ' তৈরী করা হ'ত। সুতরাং নেপথ্যগৃহের সামনে রঙ্গশীর্ষের পরিমাণ ৮×৩২ হাত ও তার সামনে ১৬×৮ হাত স্থান নিয়ে হ'ত 'রঙ্গপীঠ'। অভিনবগুপ্ত বলেছেন অনেকে রঙ্গপীঠের পরিমাণ ভিন্ন ভিন্ন রকম করত, যেমন দৈর্ঘ্যে $৮ \times$ প্রস্থে ১৬ হাত কিংবা দৈর্ঘ্যে $১৬ \times$ প্রস্থে ৮ হাত। প্রেক্ষাগৃহের সামনের অংশ ৮×১৬ হাত ক'রে দু'ভাগে বিভক্ত থাকত। তাদের সামনে ১৬×৮ হাত পরিমাণ স্থান রঙ্গপীঠ নির্দিষ্ট হ'ত। রঙ্গপীঠের উভয় দিকে ৮×৮ হাত ক'রে দু'টি 'মত্তবারণী' থাকত। রঙ্গপীঠের মতো মত্তবারণীও কারু কারু মতে বিভিন্ন হ'ত, অর্থাৎ তখন রঙ্গপীঠের পরিমাণ হ'ত ৮×১৬ হাত ও মত্তবারণীর পরিমাণ ১২×৮ হাত। এ'ধরণের পরিমাণ হ'লে ভরত ও টীকাকার অভিনবগুপ্ত বলেছেন রঙ্গপীঠের অধেক অংশ ৮×৮ হাত পরিমিত স্থান প্রেক্ষাগৃহ বা দর্শকদের ঠিক সামনে নির্দিষ্ট থাকত। এ'ছাড়া বৃত্ত বা অর্ধবৃত্তের আকারেও রঙ্গমঞ্চ নির্মাণ করা হ'ত ও তাদের মধ্যে রঙ্গপীঠ, রঙ্গশীর্ষ, নেপথ্যগৃহ, মত্তবারণী, প্রেক্ষাগৃহ সমস্তই থাকত।^{১১৭}

১১৭। "Both the text and the commentator are very clear that the length of 64 cubits should be first divided into two equal parts. Thus we will get two parts of 32×32 . Then before proceeding further one should properly understand the word *pr̥sthato* in 40 and the word *paścima* in 41. Abhinava explains that *pr̥sthato* means that which is at the back of the actors. Out of the two parts of 32×32 cubits, one is in front of the actor (i.e. the auditorium) and the other at the back of the actor. This portion of 32×32 sq. cubits at the back of the actor should further be divided into two. Then there will be two parts here thus 16×32 and 16×32 . Out of these two, first part of 16×32 is called *pr̥sthagata* by Abhinava and the other part of 16×32 is called *paścima*. Abhinava says that this first of 16×32 , should be divided into two (which will be 8×32 each). Here *Raṅgaśīrṣa* of 8 cubits should be made, and at its back *Nepathya* of 16×32 sq. cubits should be made. Both the text and the commentator support this interpretation fully. It is clear that *Nepathya* should be 16×32 . In front of the *Nepathya* there must be *Raṅgaśīrṣa* of 8×32 and in front of this there must be *Raṅgapīṭha* of 16×8 , though it is not mentioned in the above quotation from the text. But Abhinava has discussed this. He says that according to some, *Raṅgapīṭha* is 16 cubits long and 8 cubits wide, while according to others it is 8 cubits long and 16 cubits wide. But Abhinava is in favour of the first view. According to this view, the portion (8×32) just adjoining the auditorium will be thus

ভরত নাট্যশাস্ত্রের দ্বিতীয় অধ্যায়ে নাট্যমণ্ডপ, রঙ্গপীঠ, প্রেক্ষাগৃহ প্রভৃতির বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন,

ত্রিবিধঃ সন্নিবেশক শাস্ত্রতঃ পরিকল্পিতঃ ।

বিকৃষ্টচতুরশ্চ ত্র্যশ্চৈব তু মণ্ডপঃ ॥^{১৯৮}

চতুরশ, বিকৃষ্ট ও ত্র্যশ আকারের নাট্যমণ্ডপগুলির মধ্যে আবার উত্তম, মধ্যম ও কনিষ্ঠ তিন রকম ভেদ ছিল : “তেষাং ত্রীণি প্রমাণাণি জ্যেষ্ঠং মধ্যমং তথাবরম্” (২।২)। বিকৃষ্ট ছিল জ্যেষ্ঠ বা উত্তম, চতুরশ মধ্যম ও ত্র্যশ কনিষ্ঠ : “কণীয়ন্ত শ্বতং ত্র্যশং চতুরশং তু মধ্যমম্, জ্যেষ্ঠং বিকৃষ্টং বিজ্ঞেয়ং” (২।১০-১৫)। এদের মধ্যে দেবতাদের জগ্না নির্দিষ্ট ছিল জ্যেষ্ঠ, মানুষ্যের জগ্না মধ্যম ও প্রকৃতিদের জগ্না কনিষ্ঠ।^{১৯৯} প্রেক্ষাগৃহ দৈর্ঘ্যে ১০৮ হাত, ৬৪ হাত ও ৩২ হাত তিন রকমেরই হ’ত। এদের মধ্যে ১০৮ হাতকে জ্যেষ্ঠ, ৬৪ হাতকে মধ্যম ও ৩২ হাতকে কনিষ্ঠ বলা হ’ত।^{২০০} রাজা ও রাজ্যবর্গের জগ্না মধ্যম-মণ্ডপ নির্দিষ্ট থাকত : “নৃপানাং মধ্যমং ভবেৎ” (২।১১)। ভরত নাট্যমণ্ডপের পরিমাপ করার জগ্না বিভিন্ন প্রমাণের পরিচয় দিয়েছেন। যেমন, অণু, রজঃ, বাল, লিঙ্গা, যুকা, যব, অঙ্গুলি, হস্ত ও দণ্ড।^{২০১} এদের পরিচয় : ১ দণ্ড = ৪ হাত, ১ যব = ৮

divided. In the centre of this portion there will be Raṅgapīṭha of 16×8 sq. cubits and on both the sides of this Raṅgapīṭha there will be two Mattavārūṇis of 8×8 sq. cubits each. According to the other view, I think, Mattavārūṇis will be 12×8 sq. cubits each and Raṅgapīṭha will be 8×16 sq. cubits. In this case half of the portion (8×8) of Raṅgapīṭha will just out in the auditorium.”—Dr. R. Mankad : *Ancient Indian Theatre* (1950), pp. 31-32. Vide pp. 33-34 of the same book. Vide also Dr. S. K. De : *The Curtain in Ancient Indian Theatre* (an article published in *Bhāratīya Vidyā*, Vol. IX, 1948).

১৯৮। নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা-সংস্করণ) ২।৮

১৯৯। দেবানাং তু ভবেজ্যেষ্ঠং নৃপাণাং মধ্যমং ভবেৎ ॥

শেখানাং প্রকৃতিনাং তু কনীয়ঃ সংবিধীয়তে ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা) ২।১১-১২

২০০। শতং চাষ্টৌ চতুঃষষ্টির্ভূতা স্বাত্ৰিংশদেব চ ।

অষ্টাদিকং শতং জ্যেষ্ঠং চতুঃষষ্টিম্ মধ্যমম্ ॥

কনীয়ন্ত তথা বেদ্র হস্তা স্বাত্ৰিংশদিত্যে । ২।১০-১১

২০১। অণু রজস্ক বালস্ক লিঙ্গা যুকা যবস্তথা ॥

অঙ্গুলং চ তথা হস্তো দণ্ডশ্চৈব প্রকীর্তিতঃ ॥২।১৬-১৭

যুকা, ১ বাল=৮ রজঃ, ১ হাত=২৪ অঙ্গুলি, ১ যুকা=৮ লিঙ্গা, ১ রজঃ=৮ অণু, ১ অঙ্গুলি=৮ যব, ১ লিঙ্গা=৮ ব্যাল।^{২০২} তবে সাধারণত লোকে মধ্যম-পরিমাণ প্রেক্ষাগৃহই (৬৪ X ৩২) পছন্দ করত, কেননা তাতে নাটক ভালভাবে শোনা যেত।^{২০৩}

ভরত নাটকের জন্ত পাঁচ রকম ভূমির পরিচয় দিয়েছেন : সমা, স্থিরা, কঠিনা, কৃষ্ণা ও গৌরী।^{২০৪} প্রেক্ষাগৃহে আসন-রচনার (seat-arrangement) মধ্যে একটু বৈশিষ্ট্য ছিল। চার শ্রেণীর স্তম্ভ থাকত : সাদা, লাল, হলুদে ও কাল প্রভৃতি রঙের। সাদা রঙের থামের নাম ছিল 'ব্রাহ্মণস্তম্ভ'—ব্রাহ্মণেরা সেই সীমায় বসতেন। লাল রঙের থামের নাম ছিল 'ক্ষত্রিয়স্তম্ভ',—ক্ষত্রিয়েরা সেখানে বসতেন। হলুদে রঙের থামের নাম ছিল 'বৈশ্যস্তম্ভ',—বৈশ্যেরা সেখানে বসত, আর গাঢ়নীল বা কালোরঙের থামের নাম ছিল 'শূদ্রস্তম্ভ',—শূদ্রেরা সেখানে আসন গ্রহণ ক'রে অভিনয় দেখত।^{২০৫} ব্রাহ্মণস্তম্ভের নীচে সূবর্ণ, ক্ষত্রিয়স্তম্ভের নীচে তামা, বৈশ্যস্তম্ভের নীচে রূপা ও শূদ্রস্তম্ভের নীচে লোহা দেওয়া থাকত।

২০২। অণবোহস্তৌ-রজঃ প্রোক্তং তান্নস্তৌ বাল উচ্যতে ।
বালান্নস্তৌ ভবেল্লিঙ্গা যুকা লিঙ্গাষ্টকং ভবেৎ ।
যুকাষ্প্তৌ যবো জ্যেয়ো যবষ্প্তৌ তথাস্কুলম্ ।
অঙ্গুলানি তথা হস্তচতুর্বিংশতিরূচ্যতে ।
চতুর্হস্তোভবেদ্ধণ্ডো নির্দিষ্টস্ত প্রমাণতঃ ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমাল্য) ২।১৭-১৯

২০৩। [প্রেক্ষাগৃহাণাং সর্বেষাং প্রাশস্তং মধ্যমং স্মৃতম্ ।
তত্র পাঠ্যং চ গেষং চ স্থপত্রাব্যতরং ভবেৎ ।]
* * * * *
চতুঃপ্তিকরান্ কুর্ধাদীর্ঘভেদন তু মণ্ডপম্ ।
ষাট্রিশতং চ বিস্তারান্ মর্ত্যানাং যো ভবেদহি ।

—নাট্যশাস্ত্র ২।১২, ২০-২১

২০৪। নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমাল্য) ২।৩০

২০৫। (ক) প্রথমে ব্রাহ্মণস্তম্ভে সর্পিঃসর্বপসংস্থতে ।
সর্বপুঙ্খো বিধিঃ কার্যো * * * ।
ততশ্চ ক্ষত্রিয়স্তম্ভে * * * ।
সর্বং ব্রজং পদ্মাতব্যং * * * ।
বৈশ্যস্তম্ভে বিধি কার্যো দিগ্ভাগে পশ্চিমোত্তরে ।
সর্বং পীতং পদ্মাতব্যং * * * ।

এই বর্ণনা থেকে বোঝা যায় ভরতের সময়ে, অর্থাৎ খ্রীষ্টীয় ২য় শতাব্দীর ভারতীয় সমাজে জাতিভেদপ্রথা পুরোদস্তুরভাবে প্রচলিত ছিল। প্রোতাদের জন্ম থাক থাক ক'রে আসন সাজানো থাকত। আসনগুলি হয় ইট—নয় কাঠ দিয়ে তৈরী হ'ত। সামনের রঙ্গের (stage) পাশে চারটি স্তম্ভের ওপর একটি বারাণ্ডা থাকত, সেখানে সম্ভবত সম্ভ্রান্তবংশীয় দর্শকেরা আসন গ্রহণ করতেন। রঙ্গ (stage) চিত্র ও বিভিন্ন মূর্তি দিয়ে সুসজ্জিত থাকত এবং এ'থেকে বোঝা যায় তখনকার সমাজে চিত্রবিদ্যা ও ভাস্কর্যশিল্পের যথেষ্ট সমাদর ছিল। রঙ্গের শেষের দিকে অবস্থিত রঙ্গশীর্ষটিও নানান মূর্তি দিয়ে সাজানো থাকত। রঙ্গশীর্ষে ছ'টি কাঠের স্তম্ভ বা খুঁটি থাকত ও সেখানে রঙ্গদেবতার পূজা হ'ত। রঙ্গশীর্ষের গর্ভ কালোরঙের মাটি দিয়ে ভরাট করা থাকত।^{২০৩} রঙ্গশীর্ষের পাশে মন্তবারণী থাকত। রঙ্গশীর্ষে যে চারটি থাম (স্তম্ভ) থাকত তাই দিয়ে রঙ্গশীর্ষকে বোঝা যেত। মণ্ডপকে এমনই চাতুর্ঘ্যের সঙ্গে নির্মাণ করা হ'ত যাতে বাতায়নগুলির শব্দ বেশ গভীর ও সুস্পষ্টভাবে শোনা যায় : “গভীরস্বরতা যেন কুতপশু ভবিষ্যতি” (২।৮৮)।^{২০৭}

শূদ্রস্তম্ভে বিধি কার্যঃ সম্যকপূর্বোত্তরাশ্রয়ে ।

নীলপ্রায়ঃ প্রযত্নেন * * ॥

পূর্বোত্তরাশ্রয়স্তম্ভে * * নিষ্কিপেৎকনকং মূলে * ।

তাত্র চাধঃ প্রদাতব্যং স্তম্ভে ক্ষত্রিয়সংজ্ঞকং ।

বৈষ্ণবস্তম্ভে মূলে তু রজতং সম্প্রদাপয়েৎ ।

শূদ্রস্তম্ভে মূলে তু দত্তাদায়সমেব চ ॥

—নাট্যশাস্ত্র ২।৫৩-৫৯

২০৬।

রঙ্গশীর্ষং তু কর্তব্যং যড়দারুকসমম্বিতম্ ।

কার্যং স্বারম্ভঃ চাত্র নেপথ্যাগৃহকশ্চ তু ॥

পূরণে মৃত্তিকা চাত্র কৃষ্ণা দেয়া প্রযত্নতঃ ॥

—নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা সং) ২। ৫-৩৬

২০৭। নাট্যমণ্ডপ নাট্যাভিনয় ও ছায়ানাট্য সম্বন্ধে নিম্নলিখিত প্রবন্ধগুলি উল্লেখ্য :

(ক) অশোকনাথ শাস্ত্রী : ‘প্রাচীন ভারতীয় ছায়ানাট্য’,—ভারতবর্ষ, আবণ, ১৩৪৬ পৃ° ৬৪৫-৬৬০ এবং ‘ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা’—উদয়ন, আবণ ১৩৪০, চৈত্র ও বৈশাখ ১৩৪১

(খ) অমূল্যভূষণ বিজ্ঞানভূষণ : ‘ভারতীয় নাট্যশালার গোড়ার কথা’—প্রবাসী, ১৩৩৬, পৃ° ৩৬২-৩৭০

(গ) মহানবোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী : ‘ভরতের নাট্যশাস্ত্র’,—পঞ্চপুষ্প, আবাদ, ১৩০৬ এবং প্রবাসী, ভাদ্র, ১৩৩৬, পৃ° ৬২৫

(ঘ) অমূল্যভূষণ বিজ্ঞানভূষণ : ‘আদি-নাট্যশাস্ত্র’,—প্রবাসী, বৈশাখ, ১৩৩৬

পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে যে নেপথ্যগৃহের দ্বারের মাঝখানে ভাণ্ডবান্ধ বা কূতপবিত্রাস করা হ'ত। ভরতও উল্লেখ করেছেন : “যে নেপথ্যগৃহদ্বারে মন্দির পূর্ব প্রকীর্তিতে, তয়োর্ভাণ্ডস্থ বিতাসো মধ্যো কার্ঘ্যঃ প্রযোক্তৃভিঃ”। জেমস ফাণ্ডার্সন, অধ্যাপক মিডিল্টন, অধ্যাপক হজ্‌সন, অধ্যাপক র্যাপসন, অধ্যাপক কিথ প্রমুখ পাশ্চাত্য মনীষীরা বলেছেন প্রাচীন গ্রীকদের রঙ্গমঞ্চও প্রাচীন ভারতীয় অভিনয়গৃহ বা নাট্যমণ্ডপের মতো তৈরী করা হ'ত। মাননীয় ফাণ্ডার্সন উল্লেখ করেছেন : “The theatre was by no means an essential a part of the economy of a Roman city as it was of a Grecian too. With the latter it was quit as indispensable as the temple ; and in the semi-Greek city of Harculaneum there was one, and in Pompeii two, on a scale quite equal to those of Greece * * *”।^{২০৮} গ্রীকদের রঙ্গমঞ্চগুলি কখনো কখনো উন্মুক্ত স্থানে তৈরী করা হ'ত ও আকার হ'ত অর্ধবৃত্তাকার কিংবা বৃত্তাকার। অল্প আকারের রঙ্গগৃহও তৈরী হ'ত। প্রেক্ষাগৃহগুলি (auditorium) বিশেষভাবে অর্ধ-বৃত্তাকার ৪১০ ফিট বা ৩৪০ ফিট ব্যাসবিশিষ্ট (diameter) হ'ত। অরেন্জের রঙ্গমঞ্চটি অর্ধ-বৃত্তাকার ছিল। ফ্রেবিয়ান-এম্পিয়েটারটিও অর্ধ-বৃত্তাকার, তবে কিছুটা চাপা ধরণের ছিল। মাননীয় ফাণ্ডার্সন উল্লেখ করেছেন : “One of the most striking Roman provincial theatres is that of Orange, in the south of France. * * Its auditorium is 340 ft. in diameter, but much ruined, * *. The stage is very tolerably preserved.” নাট্যশাস্ত্র-অনুযোজিত রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে এদের রেখাচিত্রও গ্রন্থের শেষের দিকে দেওয়া হ'ল।

যাহোক রঙ্গের আলোচনায় ভরত বলেছেন বিভাব, অমুভাব ও ব্যভিচারি ভাব দ্বারা রস-নিষ্পত্তি হয়, রঙ্গের পরিপুষ্টি ও সচ্ছল বিকাশ বিভাবাদি

(ঙ) অমূল্যভূষণ বিজ্ঞানভূষণ : ‘ভারতীয় নাটকের গোড়ার কথা’,—প্রবাসী, আশ্বিন, ১৩৩৬ সাল।

(চ) রামদাস সেন : ‘হিন্দুদিগের নাট্যাভিনয়’,—ঐতিহাসিক-রহস্য, ১ম ভাগ (১২৮১ সাল), পৃ° ৫২-৭০।

২০৮। Vide J. Fergusson : *History of Architecture*, Vol. I (1893), pp. 334-335.

অন্তঃকরণ বৃত্তিগুলি না থাকলে হয় না।^{২০০} কিন্তু এই ‘রস’ কি পদার্থ? ভরত বলেছেন ‘আস্বাদন’ যাত্র। লোকে ব্যঞ্জনাদি আস্বাদন ক’রে যেমন তার কটুতা, মিষ্টতা প্রভৃতি ধর্ম বা প্রকৃতির অনুভব করে তেমনি রস আস্বাদ বস্তু, আস্বাদন বাতীত তার সঠিক স্বরূপ মোটেই অনুভূত হয় না। ভরত বলেছেন : “অত্রাহ—রস ইতি কঃ পদার্থঃ। উচ্যতে। আস্বাদ্যত্বাৎ। কথমাশ্বাদ্যতে রসঃ। যথা হি নানাব্যঞ্জনসংস্কৃতমন্নং ভূজান। রসানাস্বাদয়ন্তি স্ত্রমনসঃ প্রেক্ষকাঃ হর্ষাদীংশ্চাধিগচ্ছন্তি তথা নানাভাবভিনয়ব্যঞ্জিতান্ বাগঙ্গসম্বোদেপতান্ স্থায়ীভাবানাস্বাদয়ন্তি স্ত্রমনসঃ প্রেক্ষকাঃ, হর্ষাদিংশ্চাধিগচ্ছন্তি তস্মান্নাট্যরসা ইত্যভিবাখ্যাতাঃ”। এখন রস ও ভাবের পারস্পরিক সম্বন্ধ কি তা জানা উচিত। রস থেকে ভাব হয়—না ভাবই রসের উদ্বোধক? ভরত উল্লেখ করেছেন,

ন ভাবহীনোহস্তু রসো ন ভাবো রসবর্জিতঃ।

পরস্পরকৃত্য সিক্তিস্তয়োঃরভিনয়ে ভবেৎ ॥

* * * *

এবং ভাবা রসাত্শৈব ভাবয়ন্তি পরস্পরম্ ॥

যথা বীজান্তবেদৃক্ষো বৃক্ষাংপুষ্পং ফলং যথা।

তথা মূলং রসাঃ সর্বৈ তেভ্যো ভাবা ব্যবস্থিতাঃ ॥

সুতরাং রস থেকেই ভাবের সৃষ্টি। রস জনক ও ভাব জন্তু, রস ও ভাবে জন্তু-জনক বা কার্য-কারণসম্বন্ধ।

প্রকৃতপক্ষে ভরত মূলরস হিসাবে শৃঙ্গার, রৌদ্র, বীর ও বীভৎসকে গ্রহণ করেছেন এবং এদের চারটি মূলভাব থেকেই সকল ভাব জন্মলাভ করে : “তথা মূলং রসাঃ সর্বৈ তেভ্যো ভাবা ব্যবস্থিতাঃ। * তদযথা শৃঙ্গারো রৌদ্রো বীরো বীভৎস ইতি”। চারটি মূলরস থেকে অনুকৃতি বা প্রধান অঙ্গরস হিসাবে হাস্য, কৰুণ, অদ্ভুত ও ভয়ানক রসগুলির সৃষ্টি : “শৃঙ্গারাদ্বি ভবেকাশ্রো * *”, কিংবা “শৃঙ্গারানুকৃতির্বা তু স হাস্যস্ত প্রকীর্তিতঃ”। এখানে মূল ও অনুকৃতি এই উভয় রসের পর্যায়ে শৃঙ্গারাদি চারটি মূলরস হাস্যাদি অঙ্গরসের কারণ হিসাবে গণ্য। এ’প্রসঙ্গে উল্লেখ-যোগ্য যে ভরত পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রীদের মতো স্বর ও রাগের বর্ণ, অধিষ্ঠাত্রী দেবতাদের নামোল্লেখ না করলেও রসের বর্ণ ও অধিষ্ঠাত্রী দেবতাদের পরিচয় দিয়েছেন : “অথ বর্ণাঃ”, “অথাধিদেবতানি”। তিনি আটটি রসের বর্ণ ও দেবতাদের পরিচয়-প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন,

সংখ্যা	রস	বর্ণ	অধিদেবতা
১	শৃঙ্গার	ভ্রাম	বিষ্ণু
২	হাস্ত	সিত (ভুরু)	প্রমথ
৩	করুণ	কপোত	কৃষ্ণ
৪	রৌদ্র	রক্ত	যম
৫	বীর	গৌর	মহাকাল
৬	ভয়ানক	কৃষ্ণ	কাল
৭	বীভৎস	নীল	মহেশ্বর
৮	অদ্ভুত	পীত	ব্রহ্মা

পূর্বেই উল্লেখ করেছি ভরত রসের মতো স্বর ও রাগের কোন বর্ণ ও দেবতার পরিচয় দেননি বটে, কিন্তু স্বর ও রাগ যে আটটি রসের সঙ্গে নিবিড়ভাবে সম্বন্ধযুক্ত সে কথা তিনি স্পষ্টভাবে বলেছেন : “জাতয়ো রসসংশ্রয়াঃ” (২৯।১৬)। তিনি উল্লেখ করেছেন,

ষড়্জোদীচ্যবতী চৈব ষড়্জমধ্যা তথৈব ।

ষড়্জমধ্যমবাহল্যাং কার্ঘ্যং শৃঙ্গারহাস্তয়োঃ ॥

আর্ষভী চৈব ষাড়্জী চ ষড়্জর্ষভগ্রহস্বরান্ ।

বীরাদ্ভূতে চ রৌদ্রে চ নিষাদঙ্গপরিগ্রহাং ॥

গান্ধার্বশোপপত্যা চ করুণে ষড়্জকৈশিকী ।

ধৈবতী ধৈবকাংশা চ বীভৎসে সভয়ানকে ॥২১০

এভাবে তিনি অগ্নাগ্র জাতিরাগগুলি যে রসে অহবিক্ত হ'য়ে ভাব, অহুভাব, বিভাবাদি প্রকাশ করে উল্লেখ করেছেন। এ'ছাড়া তিনি স্বরগুলির নির্দিষ্ট রসেরও পরিচয় দিয়েছেন,

হাস্তশৃঙ্গারয়োঃ কাধৌ স্বরৌ মধ্যমপঞ্চমৌ ।

ষড়্জর্ঘভৌ চ কর্তবৌ বীররৌদ্রাত্তত্বভূতেষথ ॥

গান্ধারশ্চ নিষাদশ্চ কর্তবৌ করুণে রসে ।

ধৈবতশ্চ প্রযোক্তব্যো বীভৎসে সভয়ানকে ॥২১১

এঁছাড়া নৃত্যে, অভিনয়প্রদর্শনে, বর্ধমানক আগারিত মন্ত্রকাহি গীতিতে, ঋক্ পাণিক। গায় ও বাড়্জীকপালাদি ব্রহ্মগীতি, এবং মাগধী প্রভৃতি গীতির বেলায় রসের অমুপ্রবেশের কথাও ভরত উল্লেখ করেছেন।

শৃঙ্গারাদি রসের স্থায়িতাব বিভাব, অমুভাব, ব্যাভিচারিতাব প্রভৃতির পরিচয় দেবার প্রসঙ্গে ভরত বলেছেন,

(১) ॥ শৃঙ্গার ॥ শৃঙ্গারের স্থায়িতাব রতি । সংযোগ ও বিপ্রলম্ব দু'টি অধিষ্ঠান ॥২১২

(২) ॥ হাস্ত ॥ হাস্তের স্থায়ীতাব হাস । এর আত্মস্থ ও পরস্থ দু'টি প্রকাশ । নিজে হাস্ত করার নাম 'আত্মস্থ' ও পরকে হাসালে তা 'পরস্থ' ॥২১৩

(৩) ॥ করুণ ॥ করুণের স্থায়িতাব শোক । ক্রোশাদি ভাব । নির্বেদ, মানি প্রভৃতি ব্যাভিচারী ভাব ॥২১৪

(৪) ॥ রৌদ্র ॥ রৌদ্রের স্থায়িতাব ক্রোধ ॥২১৫

(৫) ॥ বীর ॥ বীরের স্থায়িতাব উৎসাহ । ধৃতি, মতি প্রভৃতি ভাব ॥২১৬

(৬) ॥ ভয়ানক ॥ ভয়ানকের স্থায়িতাব ভয় । স্তম্ভ, স্বেদাদি ভাব ॥২১৭

(৭) ॥ বীভৎস ॥ বীভৎসের স্থায়িতাব জুগুপ্সা । অপস্মার প্রভৃতি ভাব ॥২১৮

(৮) ॥ অদ্ভুত ॥ অদ্ভুতের স্থায়ীতাব বিস্ময় । স্তম্ভাদি ভাব ॥২১৯

২১১। ঐ ঐ ২৯/১৭-১৮

২১২। 'তত্র শৃঙ্গারো নাম রতিস্থায়িতাবপ্রভব উচ্ছলবেশবান্বকঃ । ** স চ শ্রীপুরুষহেতুক উত্তমমুখ-প্রকৃতিঃ । তত্ৰ যে অধিষ্ঠানে—সংযোগঃ বিপ্রলম্বশ্চ । ** বিপ্রলম্বকৃতস্ত নির্বেদমানি শঙ্কাংস্বরা ** ।

২১৩। 'অথ হাস্তো নাম হাসস্থায়িতাবান্বকঃ । ** যিবিধশ্চারণ—আত্মস্থঃ পরস্থশ্চ । যদা স্বরঃ হসতি তদাহসহঃ । বদা তু পরং হাসয়তি তদা পরস্থঃ । ** ।

২১৪। 'অথ করুণো নাম শোকস্থায়িতাবপ্রভবঃ । স চ শাপক্লেশবিনিপতিভেদজনবিপ্ররোগঃ ** ।

২১৫। 'অথ রৌদ্রো নাম ক্রোধস্থায়িতাবান্বকো রুকোদানবোদ্ধতমমুখপ্রকৃতিঃ সংগ্রামহেতুকঃ । ** ভাবশ্চাত্ত—অসংযোজ্যবোধগোচরচপলভ্যোগ্যসর্ববিকৃত্তেজস্বকোবেশপথুরোমাঞ্চগদগদাদয়ঃ ** ।

২১৬। 'অথ বীরো নামোত্তমমুখপ্রকৃতিরংসাহান্বকঃ । ** ভাবশ্চাত্ত ধৃতিমস্তিগর্বা ** ।

২১৭। 'ভয়ানকো নাম ভয়স্থায়িতাবান্বকঃ । ** ভাবশ্চাত্ত স্তম্ভস্বেদঃ ** ।

২১৮। 'অথ বীভৎসো নাম জুগুপ্সাস্থায়িতাবান্বকঃ । ** ভাবশ্চাত্ত—অপস্মারোবেশগোবেশ-মোহাধিমগ্নাদয়ঃ ।

২১৯। 'অদ্ভুতো নাম বিস্ময়াস্থায়িতাবান্বকঃ । ** ভাবশ্চাত্ত—স্তম্ভোদ্ভবেদাঃ ** ।

। মুক্তিযুদ্ধের সময়ের অস্থায়ী আর্টিস্ট রস ও তাদের ভাব ও আবেগাদি ।

সংখ্যা	রস	ভাব	অনুভাব (ও তনু-ব্যভিচার)	মন-ব্যভিচার
১	শূন্য (ক) সন্তোষ (খ) বিপ্রলম্ব	রতি	যেদ, স্তম্ভ, রোমাঞ্চ, অশ্রু যেদ, স্তম্ভ, স্বরভঙ্গ, বিবর্ণ, অশ্রু প্রলাপ	মানি, মদ, ঘৃতি, হর্ষ, চপলতা, গর্ব, আবেগ, নিত্যা, উন্মাদ নির্বেদ, শঙ্কা, আলস্য, অস্থায়ী, অম, মদ, দৈন্ত, চিন্তা, শ্রুতি, জড়তা, বিবাদ, আবেগ, উৎকর্ষ, নিত্যা, স্বপ্ন, অবহিতা, অমর্ষ, ব্যাধি, উন্মাদ, মরণ, জ্ঞান, বিতর্ক
২	হাস্য	হাস	বিবর্ণ, হাস, স্বরভঙ্গ	মদ, শ্রুতি, হর্ষ, চপলতা, গর্ব, আবেগ, মতি, বিতর্ক
৩	করণ	শোক	যেদ, স্তম্ভ, স্বরভঙ্গ, বিবর্ণ, অশ্রু	শঙ্কা, আলস্য, অস্থায়ী, অম, দৈন্ত, চিন্তা, শ্রুতি, কীড়া, বিবাদ, উৎকর্ষ, স্বপ্ন, অবহিতা, ব্যাধি, মরণ, জ্ঞান
৪	রোদ্র	ক্রোধ	যেদ, রোমাঞ্চ, স্বরভঙ্গ, কল্প, বিবর্ণ, প্রলাপ	অস্থায়ী, মদ, শ্রুতি, গর্ব, আবেগ, অমর্ষ, উগ্রতা, উন্মাদ
৫	বীর	উৎসাহ	যেদ, রোমাঞ্চ, বিবর্ণ, অশ্রু, সংমোহ	মদ, শ্রুতি, ঘৃতি, হর্ষ, গর্ব, আবেগ, অমর্ষ, উগ্রতা, মতি, বিরোধ, বিতর্ক
৬	ভয়ানক	ভয়	যেদ, স্তম্ভ, রোমাঞ্চ, স্বরভঙ্গ, কল্প, বিবর্ণ, অশ্রু, প্রলাপ	শঙ্কা, অম, দৈন্ত, চিন্তা, শ্রুতি, কীড়া, বিবাদ, আবেগ, অপমায়, জ্ঞান
৭	বীভৎস	জুগুপ্সা	রোমাঞ্চ, প্রলাপ	মদ, গর্ব, আবেগ, অমর্ষ, উগ্রতা, ব্যাধি
৮	অদ্ভুত	বিস্ময়	যেদ, স্তম্ভ, রোমাঞ্চ, স্বরভঙ্গ, কল্প, বিবর্ণ	অস্থায়ী, দৈন্ত, চিন্তা, হর্ষ, জড়তা, আবেগ, মতি

রস অন্তঃকরণ-বৃত্তির পরিণতি। বৃত্তি কর্মবিশেষ ও কর্ম কম্পনের সমষ্টি। বর্ণও তাই। বর্ণ নির্দিষ্ট কম্পনের পরিণতি। সকল শ্রেণীর স্বর বা ধ্বনিও তাই। পাশ্চাত্য মনোবিজ্ঞানে (Western Psychology) সাদৃশ্যবোধের স্বর ও বর্ণের কম্পনসংখ্যা নির্ণয় করা হয়েছে।^{২২০} রসেরও গতি, আকার ও বর্ণ আছে। ভরত রসের বর্ণ স্বীকার করেছেন।

ভরত ভাব অর্থে বলেছেন : “বাগদসম্বোধেতান্ কাব্যার্থান্ ভাবয়ন্তীতি ভাবা ইতি”। বিভাব হ’ল : “বিভাবো নাম বিজ্ঞানার্থঃ”। অহুভাব : “অহুভাব্যতেহেনেন বাগদসম্বন্ধতোহভিনয় ইতি”। সূত্রায় দেখা যায় আটটি স্বাদ্ধিভাব, তেত্রিশটি ব্যাভিচারিভাব। আটটি সাংখ্যিক ভাব আবার তিন রকম। এভাবে ভরত ৭ম অধ্যায়ের ১ম—১৩০ শ্লোক (কাব্যমালা-সংস্করণ, ১ম—১২৪ শ্লোক কাশী-সংস্করণ) পর্যন্ত ভাব, বিভাব, ব্যাভিচারি-ভাবগুলির বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন।

পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে ভরত আটটি রসের পরিচয় দিয়েছেন তার পূর্বগ আচার্যদের অঙ্গসংগ্রহ ক’রে : “এতে হৃষ্টো রসাঃ প্রোক্তা দ্রুহিণেন মহাত্মনা” (নাট্যশাস্ত্র ৬।১৫-১৬)। ‘ভাবপ্রকাশন’ গ্রন্থে সারদাতনয়ও উল্লেখ করেছেন পদ্মভূব ব্রহ্মাই আটটি রসের প্রবর্তক : “তস্মান্নাট্যরসো অষ্টাবিতি পদ্মভূবো মতম্” (২য় ভাগ, পৃ: ৪৬-৪৭)। অবশ্য সারদাতনয় “ইত্যাচুঃ শংকরাদয়ঃ”—রসাদির কথা শংকরাদিও উল্লেখ করেছেন। এই শংকর নিশ্চয়ই প্রলয়কর্তা শিব নন, তিনি ব্রহ্মাভরতের পরবর্তী গুণী সদাশিবভরত।^{২২১} পার্শ্বদেবও তাঁর ‘সঙ্গীত-সময়সার’ গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন : “সকলং নিষ্কলং চেতি **, কথিতং শংকরেন্দম্ একতন্ত্রীসমাশ্রয়ম্”।^{২২২} এ’ছাড়া শংকর বা সদাশিবভরতের নাম ব্রহ্মাভরতের মতো ভরতোত্তর সকল সঙ্গীতশাস্ত্রীই তাঁদের গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন। শৃঙ্গারাদি আটটি রসের প্রবর্তন যে মুনি ভরত করেন নি তা রামায়ণের বালকাণ্ডে

২২০। “At the end of the spectrum, the wave length of the light is 760 millionth of a millimetre, and at the violet end it is 390 millionths. In between are waves of every intermediate length, appearing to the eye as orange, yellow, green and blue, with all their transitional hues. A wave-length of 600 gives yellow, one of 500 gives green, one of 470 gives blue, etc.”—Prof. Woodworth.

২২১। ডাঃ রত্নবল্লভ একথাই বলেছেন : “Saṅkara may mean Śiva himself and this would mean that the Sadāśiva-Bharata is the source of this story.”—Vide *The Number of Rasas* (Adyar, 1940), p. 9.

২২২। সঙ্গীতসময়সার (ত্রিবাঙ্গম সংস্করণ), পৃ: ৪২

(৪র্থ সর্গ) কুলী-লবের রামায়ণগান-সম্পর্কে শৃঙ্গারাদি রসের উল্লেখই নিঃসংশয়ে প্রমাণ করে। মুনি বাল্মিকী রামায়ণে উল্লেখ করেছেন,

রসৈঃ শৃঙ্গারকরণহাস্তরৌদ্রভয়ানকৈঃ ।

বীরাদিভি রসৈযুক্তং কাব্যমেতদগায়তাম্ ॥২২৩

বাল্মিকী রামায়ণ মহাকাব্য রচনা করেন আনুমানিক ৪০০ খৃষ্টপূর্বাব্দে। ভরত নাট্যশাস্ত্রে রসের পরিচয় দেবার সূচনায় উল্লেখ করেছেন : “এতে হৃষ্টৌ রসাঃ প্রোক্তা জহিণেন মহাঅনা”। এই জহিণ-ব্রজা বা ব্রজাভরতই রসতত্ত্বের আদি-প্রবর্তক এবং তিনি রামায়ণকারেরও পূর্ববর্তী গুণী। সূতরাং অনুমান করা যেতে পারে শৃঙ্গারাদি আটটি রসের প্রচলন ৬০০-৫০০ খৃষ্টপূর্বাব্দের সমাজেও প্রচলিত ছিল। তারপর ব্রজাভরতও তাঁর নাট্য ও সঙ্গীতগ্রন্থের সকল-কিছু উপাদান সংগ্রহ করেছেন (‘যদঘিষ্টং’) বৈদিক গান সামগান থেকে, সূতরাং আভ্যুদয়িক বৈদিক সামগানেও যে রসের লীলায়ন ছিল তা অনুমান করা যায়। ভরতও উল্লেখ করেছেন : “যজুর্বেদাদভিনয়ান্ রসানাথর্বণাদপি” (নাট্যশাস্ত্র ১।১৭)।

খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতক থেকে খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দী ভারতীয় সঙ্গীতকলার সমাজে একটি স্মরণীয় যুগ বলেও অত্যাঙ্কিত হয় না। এই কালপরিধির মধ্যে একটি ক্রম-বিবর্তনের ভাব লক্ষ্য করা যায়। খৃষ্টপূর্ব ৪র্থ শতক থেকে -২য় শতক পর্যন্ত রামায়ণ ও মহাভারত-হরিবংশে সঙ্গীতের রূপ ও বিকাশ সম্বন্ধে আমরা আলোচনা করেছি। সঙ্গীতাহুশীলনের ধারা ও সমাদর তখন অক্ষুণ্ণই ছিল। কিন্তু তদানীন্তন ব্রাহ্মণ্য সমাজের সামাজিক ও কৌলিগ্য দৃষ্টি ক্রমশই যেন নাট্য ও সঙ্গীতাহুশীলনের প্রতি ধীরে ধীরে কিছুটা বিসদৃশ ভাব পোষণ করতে আরম্ভ করে। খৃষ্টপূর্ব ৫ম শতকের আগে (?) শিলালি ও কুশাখ যে নট-সূত্রের তথা নাটকের ধারা প্রবর্তন করেছিলেন তার প্রতিধ্বনি লক্ষ্য করি পাণিনির ভিক্ষু ও নটসূত্রে, তা পূর্বেই আলোচনা করেছি। কিন্তু খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতকে ধর্মসূত্রকার আপস্তম্ব এক নিষেধাজ্ঞা (সূত্র ১।১।৩।১১-১২) জারী করিলেন যে শিক্ষাসেবীরা কোন রকম নৃত্য দর্শন করতে বা কোন আমোদাহুষ্ঠানের সভায় যোগদান করতে পারবে না। খৃষ্টপূর্ব ২য় শতকের মাঝামাঝি সময়ে মহর্ষি মনু আবার আপস্তম্বকারকে অনুসরণ করে মধু-মাংসের মতো নৃত্য-গীত বর্জন করতে

বিশ্বান দিলেন : “বর্জকেন্দ্রযুগ্মসংগন্ধং যস্যাপ্যং বসান্ দ্বিঃ, * * নর্জনং
সীতবাদনম্” (যহু ২।১৭৮)। শুধু তাই নয়, নৃত্য ও সীতশিল্পীদের প্রোণালক ও
পাচকদের পর্ষায়ের অন্তর্ভুক্ত করে শ্রুতশ্রেণী হিসাবে তাদের সমাজে অপাণ্ডিত্য
করতেও তিনি পঞ্চানন্দ হন নি : “গোরক্ষকায * * কাককুলীবান, * *
মুখবদাচরং” (যহু ৮।১০২)। স্মার্তগণ রজক, চর্মকার প্রভৃতি লাভ শ্রেণীর
অন্তর্ভুক্ত্যে নষ্ট, নষ্ট ও শৈল্যদের অন্তর্ভুক্ত করেছিলেন : “রজকচর্মকারস্
কটীবকড় এষ চ” (—যমসংহিতা)। হারীত, পরাশর প্রভৃতি সমাজনিয়ন্তরা
নৃত্য, সীত ও বাগ্গ অভিনয়কারীদের মোটেই স্নানজরে দেখতেন না। খৃষ্টীয় ২য়
শতকে নাট্যশাস্ত্রকার ভরতই বরং সমাজ-সংস্কারকের কাজে ব্যস্ত হয়েছিলেন।
তিনি তাঁর নাট্যশাস্ত্র রচনা করলেন সমাজের সকল বর্ণের—সর্বসাধারণের জন্ত :
“ভস্মাৎ স্ফজাপরং বেদং পঞ্চমং সার্ববর্ণিকম্”। কাজেই অন্তর্জ ও অভিজাতদের
মধ্যে আর কোন বিধি-নিষেধের বালাই থাকল না। খৃষ্টীয় ৩য়—৪র্থ থেকে
১০ম—১২শ শতাব্দী পর্যন্ত পুরাণকারেরা নাট্য ও সঙ্গীতকলার মর্যাদাকে আরো
মার্জিত ও উন্নত করার দায়িত্ব নিয়েছিলেন ; স্ত্রী-পুরুষ—পতিত ও অভিজাত
সকলেই নির্বিচারে গান্ধর্ববিহার অহুশীলনে আত্মনিয়োগ করেছিল ও সমাজে
তাদের অবদান তখন প্রকারে আসনই লাভ করেছিল।

মুনি ভরতের পর সঙ্গীতশাস্ত্রী হিসাবে স্বাতি, কোহল, শাণ্ডিল্য, বিশ্বাখিল, দত্তিল, নন্দিকেশ্বর, যাট্টিক, বিশ্বাবহু, দুর্গাশক্তি, শাহুল প্রভৃতির নাম পাই। এঁদের মধ্যে অনেকে ভরতের সমসাময়িক ও অনেকে কিছু পরবর্তী। দত্তিল প্রণীত 'দত্তিলম্' গ্রন্থে প্রামাণিক আচার্য হিসাবে নারদ, কোহল, বিশ্বাখিল প্রভৃতির নামের উল্লেখ দেখি। মতঙ্গের বৃহদ্বৈশীতে তেমনি কল্পপ, দত্তিল, কোহল, দুর্গাশক্তি, নন্দিকেশ্বর, ব্রহ্মা, ভরত, যাট্টিক, বিশ্বাবহু, শাহুল প্রভৃতির নাম পাই। দত্তিল আত্মমানিক খৃষ্টীয় ২য় অব্দের গুণী ও মতঙ্গ খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীর সঙ্গীতশাস্ত্রী। এ'ছাড়া ভরতের নাট্যশাস্ত্রে শাণ্ডিল্য, কোহল, স্বাতি, নারদ, ব্রহ্মা প্রভৃতি গুণীদের উল্লেখ আছে। সুতরাং বোঝা যায় স্বাতি, কোহল, শাণ্ডিল্য, বিশ্বাখিল, দত্তিল, নন্দিকেশ্বর, যাট্টিক, বিশ্বাবহু, দুর্গাশক্তি, শাহুল এঁরা খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী থেকে খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ের সঙ্গীতশাস্ত্রী।

॥ স্বাতি ॥

ভরত স্বাতির নামোল্লেখ ক'রে বলেছেন,

স্বাতির্ভাণ্ডনিযুক্তস্ত সহ শিষ্টৈঃ অয়ংভূবা ॥

নারদাত্মাশ্চ গন্ধর্বা গানধোগে নিয়োজিতাঃ ।

* * *

স্বাতিনারদসংযুক্তো বেদবেদাঙ্গকারণম্ ।

উপস্থিতোহহং লোকেশং প্রয়োগার্থং কৃতান্তলিঃ ॥^১

এখানে স্বাতি সঙ্গীতাচার্য হিসাবে পরিচিত । ভরত উল্লেখ করেছেন ইন্দ্রধ্বজ মহোৎসব-রূপ প্রথম নাট্যাভিনয়ে তিনি স্বাতিকে ভাণ্ডবাছ ও নারদকে গায়ক হিসাবে সঙ্গ নিয়েছিলেন । তিনি উল্লেখ করেছেন : “অয়ং ধ্বজমহঃ শ্রীমন্নহেজ্ঞস্ত প্রবর্ততে ; অত্রেদানীময়ং বেদো নাট্যসংজ্ঞং প্রযুক্ত্যতাম্” । ভাণ্ডবাছের সঙ্গ স্বাতির নাম যুক্ত থাকায় আচার্য অভিনবগুপ্ত স্বাতিকে পুঙ্করবাছের আবিষ্কারক ব'লে মন্তব্য করেছেন । ভরতও সে'কথা স্বীকার করেছেন । তিনি আতোতপ্রকরণে স্বাতি যে পুঙ্করিণীর জলধারায় গঙ্গীর শব্দের অনুকরণে মৃদঙ্গ বা পুঙ্করবাছ সৃষ্টি করেছিলেন তা উল্লেখ করেছেন :

যথোক্তং মুনিভিঃ পূর্বং স্বাতিনারদপুঙ্করৈঃ ।

* * * *

অনধ্যায়ে কদাচিত্তু মুনির্মহতি হৃদিনে ।

জলাশয়ং জগামাথ সলিলানয়নং প্রতি ॥

* * * *

গঙ্গীরমধুরং হৃদয়াজগামাশ্রমং ততঃ ।

গঙ্গা সৃষ্টং মৃদঙ্গানাং পুঙ্করানসৃজন্ততঃ ॥^২

ভরতের বর্ণনা থেকে বোঝা যায় স্বাতি বিশ্বকর্মার সাহায্য নিয়ে মৃদঙ্গ বা পুঙ্করের মতো পণব, দহুর্, এবং দেবতাদের প্রিয় বাছ দন্দুভির অনুকরণে মুরজবাছও নির্মাণ করেছিলেন :

পণবং দহুর্বাংশ্চব সহিতো বিশ্বকর্মণা ॥

দেবানাং দন্দুভিঃ দৃষ্ট্ৱা চকার মুরজং ততঃ ॥^৩

১। নাট্যশাস্ত্র (কাব্যমালা-সংস্করণ) ১।৫০-৫২

২। ” ” ৩৪।৪-২

৩। ” ” ৩৪।২-১০

অভিনবগুপ্ত ভরতের বর্ণনার প্রতিধ্বনি ক'রে স্থললিত কাব্যছন্দে উল্লেখ করেছেন : “স্বাতি ঋষিবিশেষঃ যেন জলধরসময়নিপতং সলিলধারাবৈচিত্র্য্যভিহু-
মানপুঙ্করদলবিলসিতরচিতবিচিত্রবর্ণাহরগণযোজনয়া যথাস্বঃ বৃত্তিনিয়মেন পুঙ্কর-
স্বাত্তনির্মাণং কৃতমিত্যর্থঃ” ।

অনেকে স্বাতিকে ঐতিহাসিক ব্যক্তি হিসাবে গ্রহণ করতে অস্বীকার করেন । অধিকাংশ ক্ষেত্রে সঙ্গীতে রাগ-রাগিণী ও বাত্মাদির সৃষ্টিরহস্তের পিছনে ইতিহাসের পরিবর্তে পৌরাণিকী কাহিনী ও উপকথারই প্রচলন দেখা যায় । সৃষ্টিকথার সঙ্গে জলধারার ও সঙ্গে সঙ্গে নির্মাতা স্বাতির নামের সম্পর্ক থাকায় অনেকে সৃষ্টির কারণীভূত নক্ষত্রের সঙ্গে স্বাতিকে যুক্ত করেন । অথচ অভিনবগুপ্ত বলেছেন : “স্বাতি: ঋষিবিশেষঃ” । স্বাতিকে একজন ঐতিহাসিক ব্যক্তি হিসাবে গ্রহণ করলে তিনি যে পুঙ্কর, প্রণব, দহর ও মুরজ বাত্মগুলির উদ্ভাবক ও স্রষ্টা ছিলেন এই মাত্রই বোঝা যায় ।

॥ কোহল ॥

ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে কোহলের নামোল্লেখ করেছেন : “কোহলং দত্তিলং তথা” (১২৬) । শাণ্ডিল্যাদির মতো ভরত কোহলকে তাঁর শিষ্যশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করেছেন । মনে হয় কোহল খ্রীষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দীর গুপ্তী । দত্তিল তাঁর ‘দত্তিলম্’ গ্রন্থে তালের প্রসঙ্গে কোহলের নাম উল্লেখ করেছেন,

অযুগ্মোথঃ প্লুতাত্তস্তত্থা চাহাত্র কোহলঃ

যৌ তু চাচপুটৌ কৃষ্ণা দ্বিতীয়োপাস্ত্যাক্যে ক্রমাং ॥^১

কোহল যে একজন ভরতের অমুবার্তী সঙ্গীতশাস্ত্রী ছিলেন তা দত্তিলম্, বৃহদ্দেশী, সঙ্গীত-রত্নাকর প্রভৃতি গ্রন্থ থেকে প্রমাণ হয় । দত্তিল, মতঙ্গ, শার্ঙ্গদেব প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্রবিদরা কোহলকে প্রাচীন আচার্য হিসাবে সম্মান দিয়েছেন । ‘অভিনবভারতী’ থেকে জানা যায় কোহল ‘সঙ্গীতমেক’ নামে একটি সঙ্গীতের গ্রন্থ রচনা করেছিলেন । কল্লিনাথও সঙ্গীত-রত্নাকরের নর্তনাধ্যায়ে এই গ্রন্থের ইঙ্গিত করেছেন । সঙ্গীত-রত্নাকরের ৭২৮৭ শ্লোকের টীকায় কল্লিনাথ উল্লেখ করেছেন : “নাপ্যেত এব কোহলাদিভিরণোষাং দর্শনাং” । পুনরায় ৭৩৫১ শ্লোকের টীকায় তিনি বলেছেন : “স্বরূপপরিজ্ঞানার্থং কোহলোক্তাঃ কাঞ্চন

বর্তনাঃ কথ্যন্তে”। ৭।৩৫২ শ্লোকের টীকায় তিনি আবার উল্লেখ করেছেন •
 “তেবাং কেবাংচিংস্বরূপপরিজ্ঞানায় কোহলোক্তানি লক্ষণানি লিখ্যন্তে”। এখানে
 মুনি শার্হুল প্রব্রকর্তা ও কোহল বক্তা। এ’প্রসঙ্গে কল্লিনাথ কোহলাচার্যের
 সঙ্গীতমেকর দ্বিতীয় অধ্যায়ে যুক্ত ও অযুক্ত হস্তের আশ্রয় চালক প্রভৃতির
 প্রভেদের কথা উল্লেখ করেছেন। বর্তনার পরিচয় দেবার প্রসঙ্গেই অবশ্য
 কল্লিনাথ কোহলের মত উদ্ধৃত করেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন : “যথা
 শার্হুলমুনিঃ পৃষ্টঃ কোহল উবাচ—

স্বরূপং চালকানাং বৈ সমাহিতমনা শৃণুঃ ।
 তত্র ক্রিয়া মনোহারী বাণ্ডে চালনমুচ্যতে ॥
 * * * * *
 অগ্রেহপি বহবঃ পূর্বং প্রযুক্তা ভট্টতত্বনা ॥
 * * * * *
 নৃত্তমঙ্গলশাস্ত্রে তু শতং সন্ত্যেব চালয়াকাঃ ॥
 নারদেনাপি মুনিঃ তথা সপ্তশতং মুনৈঃ ॥
 * * * * *
 সহস্রং চালয়ান্ত্রে তাণ্ডে শঙ্কুনোদিতা ।
 * * * * *
 নবরত্নমুখং তত্র প্রাহ লোহিতভট্টকঃ ॥
 * * * * *
 প্রসঙ্গানুপ্রসঙ্গেন কোহলেন যদা দিশ (?) ।
 যথালক্ষণমাখ্যাতা মুনি-শার্হুল তত্ত্বতঃ ॥

ইতি কোহলশার্হুলসংবাদে সংগীতমেরৌ যুক্তাযুক্তনৃত্তহস্তাশ্রয়চালয় (-ক)-ভেদ-
 প্রভেদলক্ষণং নাম দ্বিতীয়মাল্লিকং সমাপ্তম্”। সঙ্গীত-রত্নাকরের ৭।৩৫১—৩৫২
 শ্লোক-দ্ব’টিতে শার্হুলদেব যে বর্তনা-প্রসঙ্গের সূচনা করেছেন (‘বর্তনাস্ততু-
 রৈকহাস্তাঃ শোভাভরসংভূতা’) তাতে আলোকপাত করার জন্ত কল্লিনাথ
 কোহলের ‘সঙ্গীতমেকর’ থেকে স্মদীর্ঘ একটি প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন দেখা
 যায়। কোহলাচার্যের শ্লোকগুলিতে সঙ্গীতাচার্য হিসাবে ভট্টতত্ব, শার্হুল, নারদ,
 ক্ষেমরাজ^২, স্মমস্ত^৩, লোহিতভট্ট, শঙ্কু প্রভৃতির নামের উল্লেখ পাওয়া যায় এবং

২। ‘তৎসংস্কৃতিকবিকোপাখ্যঃ ক্ষেমরাজেন লক্ষিতম্।’

৩। ‘ত্ৰিগগন্ততৎসংস্কৃতঃ ভট্টদ্বিষ্টঃ স্মমস্তনা।’

সেই উল্লেখ থেকে এঁরা যে কোহলের কিছু পূর্ববর্তী বা সমসাময়িক সঙ্গীতাচার্য একথা স্পষ্ট বোঝা যায়। শব্দ সম্ভবত সঙ্গীতশিল্পের। কলিনাথের উদ্ধৃতি শুধু কোহলের গ্রন্থ থেকে আমরা পতাকা, অরাল, শুকতুণ্ড, অলপলব, খটকাযুগ, মকর, উর্ধ্ব, আবিক, রেচিত, নিতম্ব, কেশবন্ধ, ফালব, কক্ষ, উরো, ধুলা, পদ্ম, তত্ত্ব (তত্ত্বগুণ?), পল্লব, অধর্মগুণ, ঘাত, ললিত, বলিত, গাত্র, প্রতি প্রভৃতি বর্তনা বা বর্তনিকার পরিচয় পাই। কোহল বিস্তৃতভাবে এদের স্বরূপের পরিচয় দিয়েছেন। তাছাড়া তিনি কররেচকেরও বিস্তৃত বিবরণ দিয়েছেন : “ইতি কররেচকরত্নম”। কররেচকের প্রগন্ধে কোহল বিশ্লিষ্টবর্তিত, বেপথুব্যঞ্জক, অপবিক, লহরীচক্রস্বন্দর, বর্তনাস্বস্তিক, সম্মুখীনরথান, পুরোদগুভ্রম, ত্রিভঙ্গীবর্ণসরক, দোল, নীরাজিত, স্বস্তিকাল্পেঘচালয়ন, মিথোসংবীক্ষ্যবাহু, বায়দক্ষবিলাসিত, মৌলিরেচিত (-ক), বর্তনান্ধরণ, আদিকুর্মাভতার, অসংবর্তনক, মণিবন্ধাসিকর্ষ, কলবিদ্ধবিনোদ, চতুস্পত্রাজ, মণ্ডলাগ্র, বালবাজচালন, বীকধ্বজন, শৃঙ্গাটকবন্ধন, কুণ্ডলিচার, মুকুজাভরণ, দ্বারদামবিলাসক, ধনুরাকর্ষণ, সাধারণ, সমপ্রকোষ্ঠবলন, দেবোপহারক, তির্থগুণতস্বস্তিকাগ্র*, মণিবন্ধগতাগত, অলাত-চক্রক, ব্যস্তোংপুতনিবর্তক, উরভ্রসংবাহ, তির্থস্তাণ্ডবচালন, ধনুর্ধ্বলীবিলামক, তাক্ষ্যপক্ষবিলাসক প্রভৃতি। এঁছাড়া কোহল শরঙ্গদান, মণ্ডলাভরণ প্রভৃতি আরো কয়েকটি লোহিতভট্টের নির্দেশিত কররেচকের পরিচয় দিয়েছেন। কোহলও ভারতের মতো আদি-আচার্য ক্রুহিণ-ব্রহ্মার নাম উল্লেখ ক’রে বলেছেন : ‘ব্রহ্মা যা পূর্বে উল্লেখ ক’রে গেছেন তার লক্ষণই আমি প্রতিপাদন করছি। এগুলির যথাযথ প্রয়োগ হ’লে কীতি ও কল্যাণ লাভ হয়’ :

ইতীদং তপতাং শ্রেষ্ঠ যদাদিষ্টং স্বয়ংভূবা।

লক্ষণং চালয়া (-কো) নাং বৈ প্রত্যপাদি ময়াভূবা ॥

* * * *

যথার্থে তে প্রোক্তাঃ স্মৃঃ কীতিমঙ্গলদায়কাঃ।

সঙ্গীতমেক গ্রন্থটি অষ্টষ্টুভ-ছন্দে লেখা। গ্রন্থটিতে মাত্র নাট্য ও সঙ্গীতের আলোচনা আছে।^১ ভাল সম্বন্ধে তিনি নাকি পৃথকভাবে একটি গ্রন্থ রচনা করেছিলেন ও

১। এটি নাকি সঙ্গীতাচার্য হুমন্তর উদ্ভাবিত কররেচক।

২। কোহলের ‘সঙ্গীতমেক’ সম্বন্ধে ডাঃ রাঘবন তাঁর *Some Names in Early Saṅgita Literature* নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন : “It is in Anuṣṭubh verses. IV. Its first part treated of Nāṭya and the latter part only of Saṅgita. The work was thus in the style of the ancient works, in dialogue style

তার নাম ছিল 'ভাললক্ষণ'। আচার্য অভিনবগুপ্ত ও নাট্যাধিকার ও গেরাধিকারে কোহলের অনেক প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন। বিশেষ ক'রে নাট্য কিংবা ছন্দেয় ব্যাপারে পরবর্তী গ্রন্থকারেরা কোহলের উক্তিকে বিশেষভাবে উল্লেখ করেছেন দেখা যায়। কোহল নাকি নাট্যের উপরূপক এবং ভোটক, সটক প্রভৃতি সাধারণ কতকগুলি ধারা সৃষ্টি করেছিলেন। তাঃ রামবন উল্লেখ করেছেন যে বিশেষ ক'রে নাট্যাভিনয় ও সঙ্গীতের ইতিহাসে কোহলের নাম অরণীয় হওয়া উচিত।^৩

'সঙ্গীতমেক' ছাড়া কোহল 'ভাললক্ষণ' নামেও নাকি একটি গ্রন্থ রচনা করেছিলেন তা উল্লেখ করেছি। তাছাড়া মাজাজ গ্রন্থসূচীতে 'কোহলীয় অভিনয়-শাস্ত্র' নামে একটি গ্রন্থেরও উল্লেখ পাওয়া যায় (১২২৪২ নং)। মাজাজ গ্রন্থসূচীতে 'ভাললক্ষণ' গ্রন্থটিরও উল্লেখ আছে (১২২২২ নং)।^৪ মাজাজ গ্রন্থাগারের গ্রন্থসূচীতে 'কোহলরহস্তম্' নামেও একটি গ্রন্থের উল্লেখ পাওয়া যায়।^৫ গ্রন্থাগারে কোহলরহস্তের মাত্র ১৩শ অধ্যায়ের পাণ্ডুলিপি রক্ষিত আছে। পূর্বোক্ত কোহলীয় অভিনয়শাস্ত্রের তেলেগুভাষায় একটি ভাষ্যেরও সন্ধান পাওয়া যায়। 'কোহলরহস্তম্' গ্রন্থটি নাকি সঙ্গীতমেকর মতো কথোপকথনের আকারে লিখিত। কথোপকথনের কুশীলব কোহল ও মতঙ্গ। কোহলরহস্তে কোহল ও মতঙ্গের নাম একসঙ্গে যুক্ত থাকায় সাধারণতই কোহলকে মতঙ্গের মতো খুঁটীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীর গুণী হিসাবে মনে হ'তে পারে। কিন্তু নাট্যশাস্ত্রে কোহলের নামোল্লেখ থাকায় কোহল যে ভারতের সমসাময়িক একথা মনে হওয়া

and divided into Āhnikas."—*The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. III, 1932, p. 17.*

৬। The name of Kohala is as great in the history of Drama and Dramaturgy as it is in that of Music. * * In Dramaturgy and Rhetoric, Kohala is always quoted even by later writers as the writer who first introduced the *Upa-rupakas*, minor types of Dramas, *Totaka, Sattaka* etc."—*JMA., Vol. III, 1932, p. 17.*

৭। *The Madras Catalogue, Vol. XXII.*

৮। (a) *Vide Triennial, 1910-1911 to 1912-1913.*

(b) ডাঃ কুমারচাঙ্গির উল্লেখ করেছেন কোহল চরিত্র গ্রন্থের ভালাধারের কিছুটা অংশ *Catalogue of Sanskrit Manuscripts in the India Office, London, by Eggeling, No. 3025, 3089* এবং *Descriptive Catalogue of Sanskrit Manuscripts in the Oriental Manuscripts Library, Madras, Vol. XXII, No. 8725 (with Telugu Commentary)* এবং এছাড়া *Aufrecht's Catalogues Catalogorum, pt. I, (Leipzig) No. 130* প্রভৃতিতে পাওয়া যায়।

স্বাভাবিক এবং সে'জন্য 'কোহলরহস্ত' গ্রন্থটির ঐতিহাসিকতা সম্বন্ধে যথেষ্ট সন্দেহের অবকাশ আছে। তাছাড়া ভরত নিজেই ইঙ্গিত করেছেন যে নাট্যশাস্ত্রের শেষাংশ কোহলের রচিত। মাদ্রাজ গভর্ণমেন্টের পাণ্ডুলিপিসংগ্রহে (Madras Government Manuscript Library) স্বরেশ্বর-কৃত 'সাহিত্যসার' নামে একখানি গ্রন্থের উল্লেখ দেখা যায়। তাতে ভরত-প্রণীত 'ভরতবিস্তার' গ্রন্থেরও (?) উল্লেখ আছে,

আহুতং ভরতাং কিঞ্চিৎ উত্তরাং কিঞ্চিদুচ্চতম্।

কলিতং কোহলাং কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ ভরতবিস্তরাং ॥^৯

পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে নাট্যশাস্ত্রের শেষাংশ কোহল নাকি রচনা করেছিলেন। নাট্যশাস্ত্রের যে অংশটি কোহল রচনা করেছিলেন তাকে বলা হ'ত 'উত্তরতন্ত্র' ও ভরত-রচিত বাকি অংশের নাম ছিল 'পূর্বতন্ত্র'। নাট্যশাস্ত্রে ভরত উল্লেখ করেছেন,

যুস্মাকং বৈ সংক্ষেপাং নহমশু মহাশ্বনঃ।

আপ্তোপদেশসিদ্ধিশ্চ নাট্যে প্রোক্তা স্বয়ংভূবা ॥

শেষমুত্তরতন্ত্রেন কোহলঃ কথয়িষ্যতি।

প্রয়োগঃ কারিকাস্টম্ভব নিরুক্তানি তথৈব চ ॥^{১০}

অর্থাৎ নহুষের অভিপ্রায় অমুখ্যায়ী ভরতের নাট্যশাস্ত্রকে সর্বসাধারণের দরবারে প্রচার করার জন্য ('এতচ্ছাস্ত্রং প্রযুক্তম্ভ নারাগাং বুদ্ধিপূর্বকম্') ঋষি কোহল স্বর্গ থেকে পৃথিবীতে অবতরণ করেছিলেন। ভরত পূর্বতন্ত্রে যে সকল জিনিস লিপিবদ্ধ করেন নি, কোহল নাকি উত্তরতন্ত্রে সে সকলের আলোচনা করেছেন। নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত বিবরণটির ঐতিহাসিক সত্যতা কতটুকু তা নির্ণয় করা দুঃস্থ। তবে আমাদের মনে হয় নাট্যশাস্ত্রের শেষের দিকে কতকগুলি শ্লোক নানা কারণে পরবর্তীকালে প্রাক্ষিপ্ত হওয়া স্বাভাবিক। কেননা পূর্বোক্ত স্বরেশ্বর-কৃত সাহিত্যসারে "আহুতং ভরতাং" প্রভৃতি শ্লোক থেকে প্রমাণ হয় যে নাট্যশাস্ত্রের উত্তরতন্ত্রের সঙ্গে কোহলের কোন সম্পর্ক নাই।^{১১}

ডাঃ কৃষ্ণমারারিয়া'র উল্লেখ করেছেন কোহল তাঁর 'তাললক্ষণ' গ্রন্থে 'তাল'

৯। Vide S. S. Madras Manuscripts Trinmial Catalogue, 1916-1919, R. 2432.

১০। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সংস্করণ) ৩৬।৬৪-৬৫

১১। Vide The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. III, 1932, pp. 96-97.

শব্দটির ব্যুৎপত্তি নির্ণয় করতে গিয়ে একদিকে দার্শনিক তত্ত্বরূপ সৃষ্টিরহস্যের অবতারণা করেছেন। কোহল উল্লেখ করেছেন,

ভকারঃ শংকরঃ প্রোক্তো লকারঃ শক্তিরূচ্যাতে ।

শিবশক্তিসমাবোগাত্তালনামাভিধীয়তে ॥^{১২}

প্রাচীন নাট্যসম্প্রদায় হিসাবে কোহল-মতঙ্গের নামও শোনা যায়। ভরত ও নন্দিকেশ্বরের মতো কোহল এবং মতঙ্গেরও নাট্য সম্বন্ধে একটি বিশিষ্ট মত ছিল। পূর্বরঙ্গের শ্রেণী হিসাবে কোহল নাকি শুদ্ধ, চিত্র ও মিশ্র এই তিন রকম বিভাগ স্বীকার করতেন। ভাব, রস ও তাদের প্রয়োগ সম্বন্ধেও কোহলের একটি নিজস্ব অভিমত ছিল। নাট্যশাস্ত্রের শেষাংশ রচনা করার দায়িত্ব নাকি নন্দি বা নন্দিকেশ্বরও নিয়েছিলেন। অবশ্য এর মধ্যে ঐতিহাসিক সত্য কতটুকু আছে তা নির্ণয় করা দুঃস্বপ্ন।

এক্ষেণে বিভিন্ন গ্রন্থে আচার্য কোহলের সঙ্গীত-সম্বন্ধীয় অভিমত যে উদ্ধৃত ও আলোচিত হয়েছে তাদের কিছুটা একত্রিত করে দেখব তাঁর সত্যাকারের আলোচনার বিষয়বস্তু ও প্রকৃতি কি ধরনের ছিল। তিনি ষড়্জাদি সাত স্বর ও বাইশটি শ্রুতির পক্ষপাতী ছিলেন। তিনি বিভিন্ন শ্রুতিসংখ্যারও পরিচয় দিয়েছেন। শ্রুতির প্রসঙ্গে কোহল উল্লেখ করেছেন,

ষাষিংশতিং কেচিদুদাহরন্তি (শ্রুতীঃ ?) শ্রুতিজ্ঞানবিচারদক্ষাঃ ।

ষট্শষ্টিভিন্নাঃ খলু কেচিদাসামানন্ত্যেব প্রতিপাদয়ন্তি ॥

ভরতাদি শ্রুতিবিচারবিদরা বাইশ শ্রুতির পক্ষপাতী। কিন্তু অনেকে চৌষটি শ্রুতি ও অপরে অনন্ত শ্রুতির কথাও উল্লেখ করেছেন। মোটকথা কোহল সাতস্বরের অন্তর্বর্তী সূক্ষ্মস্বর বা শ্রুতিবিবেক সমর্থন করতেন ও তাঁর সময়ে অগ্রাগ্র আচার্যরা যে বিভিন্ন সংখ্যার শ্রুতি মানতেন সেকথারও তিনি উল্লেখ করেছেন।

শ্রুতি বা শ্রবণযোগ্য সূক্ষ্মস্বরের সমষ্টি লৌকিক স্বরের সৃষ্টি সম্বন্ধেও কোহল পরিচয় দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন,

আয়্যেচ্ছয়া মহিতলাদ্ (?) বায়ুরুচ্ছয়িধার্থিতে ।

নাড়ীভিত্তৌ তথাকালে ধনিরুক্তঃ স্বরঃ স্মৃতঃ ॥

মাহুসের ইচ্ছা-রূপ শক্তির আঘাতে বায়ু যখন নাড়ি থেকে ওঠার সময় কণ্ঠদেশে

১২। Vide (a) *Descriptive Catalogue of Sanskrit Manuscripts in the Oriental MS. Library, Madras*, Vol. XXII, No. 8726.

(b) *History of Classical Sanskrit Literature*, Madras, 1937, p. 832.

প্রতিহত (আঘাতপ্রাপ্ত) হয় তখন তা ধ্বনি বা শব্দের আকারে বাইরে (স্থলভাবে) অভিব্যক্ত হয়। বায়ু আকাশেরই ভিন্ন পরিভাষা। শৌকিক সাত স্বর ধ্বনি ছাড়া অস্ত কিছু নয়। মতঙ্গও বৃহদেদীতে কোহলের অভিমত বা সিদ্ধান্তকে অহুসরণ ক'রে বলেছেন : “নহু স্বর ইতি কিম্ ? উচ্যতে। রাগজনকো ধ্বনিঃ স্বর ইতি”। সঙ্গীতের ধ্বনি মধুর ও রক্তিজনক এবং রাগকে হৃতিমান করার মাধ্যম বা কারণ।

ধ্বনি, শব্দ বা স্বরের স্বরূপ নির্ণয় করতে গিয়ে কোহল ফোঁটবানী পতঞ্জলির মতো অব্যক্ত নাদকে (ফোঁট) নিত্য বা অপরিবর্তনীয় ও আকাশের মতো ব্যাপক বলেছেন। কোহল প্রাচীন মতের পক্ষপাতী হ'লেও ভাষ্যে নব্য-বৈজ্ঞানিক সিদ্ধান্তের স্মৃতি দেখা যায়। তিনি উল্লেখ করেছেন,

জাতিভাষাদিসংযোগাদনন্তঃ কীর্তিতঃ স্বরঃ।

নাদৈর্ঘ্যুক্তস্তালমিতি কুতো যোজ্যো রসেৎপি ॥

সঙ্গীতিক স্বর অবিনাশী ও অনন্ত এই বিচারের প্রসঙ্গে কোহল জাতিরাগ ও ভাষারাগের উল্লেখ করেছেন। ভারতেরও উল্লিখিত জাতি বা জাতিরাগ তাঁর সময়ে প্রচলিত ছিল। তাছাড়া গ্রামরাগ ও ভাষাদিরাগের বিকাশও তাঁর সময়ে হয়েছিল, সুতরাং সেদিক থেকে তিনি যে ভারতের সমসাময়িক ও ভারতের তিরোভাবের পরেও কিছুদিন জীবিত ছিলেন তা অহুমান করা যায়। কেননা জাতিরাগ থেকে গ্রামরাগ ও গ্রামরাগ থেকে অন্তরভাষাদি রাগের সৃষ্টি ও সে' সৃষ্টির বিকাশকাল ভারত ও মতঙ্গের তথা খৃষ্টীয় ২য় থেকে খৃষ্টীয় ৫ম শতাব্দীর মধ্যবর্তী সময়। কোহল 'নাদৈর্ঘ্যুক্তস্তালমিতি' শব্দের দ্বারা বাস্তবকে (তালকে) নাদের অভিব্যক্তি ব'লে স্বীকার করেছেন। তাছাড়া গীত ও বাস্তব-রূপ নাদকে পরিপুষ্ট করার জন্য তিনি ভারতের মতো রাগে রসস্ফূর্তির (‘যোজ্যো রসেৎপি’) উপযোগিতাও স্বীকার করেছেন।

স্বরগুলিও ব্যাপক। ধ্বনি মুহিত হ'য়ে অভিব্যক্ত হয় এবং প্রকৃতির প্রজ্ঞা জীবজন্তুর ধ্বনির শেষ (অন্তিম) ক্রতির সঙ্গে তাদের ঐক্য যথেষ্ট পরিমাণে পাওয়া যায় একথা কোহল উল্লেখ করেছেন :

উর্ধ্বনাড়ীপ্রযত্নেন সর্বভিত্তিনিষট্টনাৎ।

মুর্ছিতো ধ্বনিরানুর্ধ্বঃ স্বরোহসৌ ব্যাপকঃ পরঃ ॥

যড়্জং বদতি ময়ুর ঋষভং চাতকো বদেৎ।

অজা বদন্তি গান্ধারং ক্রৌঞ্চো বদতি মধ্যমঃ ॥

পুন্সসাক্ষারণে কালে কোকিলঃ পঞ্চমঃ বদেৎ ।

প্রার্টুকালে তু সম্ভ্রান্তে ধৈবভঃ দর্শনো বদেৎ ॥

সর্বদা চ ভথা দেবি, নিবাদং বদতে গজঃ ।

শ্লোকগুলি ‘বদেৎ’ ও ‘বদতি’ ক্রিয়া থাকার জন্ত অনেকে ভুলক্রমে ব্যাখ্যা করেন যে ময়ূর থেকে বড়জ, চাতক থেকে ঋষভ, অজ্ঞা থেকে গান্ধার প্রভৃতি স্বরের সৃষ্টি হয়েছে। কিন্তু শ্লোকের অর্থ তা নয়। সাক্ষাতিক স্বর কেন, সকল রকম স্বরের কারণই বায়ু (আকাশ)। শিল্পীর অভ্যন্তরস্থ বায়ু কণ্ঠে প্রতিহত হয়ে সাক্ষাতিক ধ্বনি বা স্বরের আকারে প্রকাশ পায়। শিল্পীর প্রযত্নই স্বরকে সৃষ্টি করে, ইচ্ছা ও বায়ু তার কারণ। পরবর্তী (এমন কি শিক্ষা-প্রতিশাখ্যের যুগেও চাক্ষুশ্মান শিল্পীরা অভিনিবেশ সহকারে দেখেছিলেন কণ্ঠনির্গত সাত স্বরের প্রতিধ্বনি বা স্বরকম্পনের সঙ্গে কতকগুলি জীবজন্তু ধ্বনির (ডাক বা শব্দের) সাদৃশ্য আছে ও তারি জন্তু তারা ‘বদেৎ’ বা ‘বদতি’ ক্রিয়াশব্দগুলির ব্যবহার করেছেন। ঋগ্বেদপ্রতিশাখ্যাকার “চাষন্ত বদতে মাত্রাঃ দ্বিমাত্রাঃ বায়সোহব্রবীৎ” প্রভৃতি শ্লোকে বাণ্ড বা তালের মাত্রার অনুভূতিও যে জীবজন্তুর ডাকে বা ধ্বনিতে পাওয়া তা স্বীকার করেছেন। সম্ভবত কোহলাদি আচার্য সাত স্বরের ধ্বনিসাম্য নিরীক্ষণের বেলায় বৈদিক রীতির অনুসরণ করেছেন।

কোহল মূর্ছনার উল্লেখ ক’রে বলেছেন,

ঘোজনীয়ো বৃধৈর্নিত্যং ক্রমো লক্ষ্যাহুসারতঃ ।

সংস্থাপ্য মূর্ছনা জাতিরাগভাবাদিসিদ্ধয়ে ॥

জাতিরাগ, গ্রামরাগ ও ভাবাদিরাগের প্রকাশের সার্থকতা ও পরিপূষ্টির জন্ত মূর্ছনার প্রয়োজন। কোহল উল্লেখ করেছেন রাগের লক্ষণ ও প্রকৃতি অনুসারে মূর্ছনার প্রয়োগ করা দরকার। অলংকারের প্রসঙ্গে মতঙ্গ বৃহদেদীতে কোহলের মতানুযায়ী ‘নিকৃজিত’ অলংকারের নিদর্শন দিয়েছেন দেখা যায়। মতঙ্গ যেখানে নিকৃজিত অলংকারের পরিচয় দিয়েছেন : “আন্তঃ তৃতীয়ঃ ততো দ্বিতীয়ঃ ততশ্চ চতুর্থমনেনৈব ক্রমোক্তানপ্যারোহ মজ্জামিকৃজিতঃ” সেখানে কোহল বলেছেন : “একান্তরস্বরারোহঃরাহনিকৃজিতঃ”, অর্থাৎ “সগারিগমপা। মধ্যাপনী। ধসা” এই হ’ল নিকৃজিত অলংকারের নিদর্শন। কোহলের মতে একান্তর বা একটি স্বরের অন্তরে (পরে) অপর স্বরের আরোহণকে নিকৃজিত অলংকার হয়। তার নিদর্শন যেমন : স্বর (১) বড়জের পর ঋষভকে বাদ দিয়ে গান্ধারের সমাবেশ ; (২) মধ্যমের পর পঞ্চমকে বাদ দিয়ে ধৈবত এবং (৩) ধৈবতের

পর নিষাদকে বাদ দিয়ে ষড়্জের সন্নিবেশ। অলংকারের নাম এক হ'লেও মতভেদের সঙ্গে কোহলের মতের পার্থক্য আছে।

॥ শাণ্ডিল্য ॥

ভরত নাট্যশাস্ত্রে দু'বার শাণ্ডিল্যের নাম উল্লেখ করেছেন : (১) “শাণ্ডিল্যঃ চাপি বাংশ্রং চ কোহলং দন্তিলং তথা” (১২৬) এবং (২) “কোহলাদিভিরেতৈর্বা বাংশ্রশাণ্ডিল্যধৃতিলৈঃ” (৩৬.৭১)। এই দু'বারই ভরত কোহল, বাংশ্র, ধৃতিল তথা দন্তিলের সঙ্গে শাণ্ডিল্যের নামোল্লেখ করেছেন। ভরত শাণ্ডিল্যকে তাঁর একশো পুত্র তথা শিষ্যের অগ্রতম ব'লে স্বীকার করেছেন। শাণ্ডিল্যের নাম কিন্তু আর কোথাও বিশেষ উল্লেখ পাওয়া যায় না। রামায়ণের ১ম অধ্যায়ের ৪র্থ সর্গে স্থান ও মুহূর্ত্তনার প্রসঙ্গে ‘তিলক’-টীকাকার রাম শাণ্ডিল্যের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন দেখা যায়। যেমন,

ষদধ্বং হৃদয়গ্রন্থেঃ কপোলফলকাদধঃ।

প্রাণসঞ্চারণস্থানং স্থানমিত্যাভিধীয়তে ॥

উরুঃ কণ্ঠঃ শিরশ্চৈতি তংপুনস্ত্রিবিধং ভবেৎ।

মস্তকং মধ্যং চ তারং চ * * * ॥

ইতি শাণ্ডিল্যঃ।

পুনরায় রামায়ণের ১ম অধ্যায়ের ৪র্থ সর্গে যেখানে কুশী-লবের শুদ্ধ-সপ্তজাতিরাগের বিকাশের সঙ্গে রামায়ণগানের উল্লেখ আছে : “সপ্তভিঃ জাতিভিযুক্তং” (১।৪।৮) সেখানে রামায়ণের অগ্র টীকাকার জাতিরাগ সম্বন্ধে শাণ্ডিল্যের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন দেখা যায়,

সর্বগীত-সমাধারো জাতিরিত্যাভিধীয়তে।

ষাড়্জী চৈবাথ নৈষাদী ধৈবতী পঞ্চমী তথা।

মাধ্যমী চৈব গান্ধারী সপ্তমীস্বাধি মতা ॥

শাণ্ডিল্যের এই ছুটিমাত্র প্রমাণবাক্য থেকে জানা যায় তিনি ভারতের মতের অনুগামী ছিলেন। রামায়ণ-টীকাকার কুশী-লব কর্তৃক গীত শুদ্ধ সাতটি জাতিরাগের অনুযায়ী শাণ্ডিল্য-অনুমোদিত ষাড়্জী, আর্ষভী প্রভৃতি সাতটি শুদ্ধজাতির উল্লেখ করেছেন, বিকৃত কোন জাতিরাগের কথা বলেন নি। কিন্তু মনে হয় ভরতানুগামী শাণ্ডিল্য নিশ্চয়ই বিকৃত জাতিরাগের বিষয় জানতেন। তবে সে

সম্বন্ধে তাঁর কোন স্বীকৃতি কোথাও পাওয়া যায় না। সম্ভবত শাণ্ডিল্যের সঙ্গীত-গ্রন্থ অনেক আগেই লুপ্ত হয়েছে, আর তারি জন্য অপরাপর প্রামাণিক সঙ্গীত-গ্রন্থে তাঁর উদ্ধৃতি বিশেষ পাওয়া যায় না।

॥ বিশ্বাখিল ও বিশ্বাবসু ॥

বিশ্বাখিলের নাম দত্তিল, অভিনবগুপ্ত এঁরা উল্লেখ করেছেন। অভিনবগুপ্ত আসের প্রসঙ্গে বিশ্বাখিলের নাম উল্লেখ করেছেন : “তস্মাস্তেহর্থসমাপ্তি চ হাসং চাহ বিশ্বাখিলঃ”। দত্তিলের গ্রন্থে বিশ্বাখিলের নাম উল্লেখ থাকায় তিনি যে খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দীর সঙ্গীতগুণী একথা অনুমান করা অসমীচীন নয়।^১

বিশ্বাবসুর নাম আমরা মহাভারতে পেয়ে থাকি। সেখানে তিনি গন্ধর্বরাজ এবং সঙ্গীতজ্ঞানে গুণী। মনে হয় গন্ধর্বরাজ বিশ্বাবসু ও সঙ্গীতশাস্ত্রী বিশ্বাবসু দু’জন পৃথক ব্যক্তি। বিশ্বাবসু যদি ভরত-পূর্ব কালের গুণী হিসাবে পরিচিত থাকতেন তবে অবশ্যই শিক্ষাকার নারদ ও ভরত তাঁর নামোল্লেখ করতেন। কিন্তু তাঁরা তা করেন নি। পরবর্তী গ্রন্থ হিসাবে বিশ্বাবসুর প্রথম উল্লেখ পাই বৃহদ্দেশীতে স্বরের প্রসঙ্গে। স্বর, শ্রুতি প্রভৃতি সম্বন্ধে বিশ্বাবসু বলেছেন,

শ্রবণেন্দ্রিয়গ্রাহ্যত্বাৎ ধ্বনিরৈব শ্রুতির্ভবেৎ ।

সা চৈক্যপি দ্বিধা জ্ঞেয়া স্বরাস্তরবিভাগতঃ ॥

নিয়তশ্রুতিসংস্থানাদ্ গীয়ন্তে সপ্ত-গীতিষু ।

তস্মাৎ স্বরগতা জ্ঞেয়াঃ শ্রুতয়ঃ শ্রুতিবিদেভিঃ ॥

অন্তঃশ্রুতিবিবর্তিণো হস্তরশ্রুতয়ো মতাঃ ।

এতাসামপি চৈক্যং ক্রিয়াগ্রামবিভাগতঃ ॥

বিশ্বাবসু উল্লেখ করেছেন যে সূক্ষ্ম স্বরগুলি কাণে শোনা যায় তাদের ‘শ্রুতি’ বলে। শ্রুতি ধ্বনি বা শব্দবিশেষ। তবে গীতি বা গানের ধ্বনি মধুর ও মনোরঞ্জনকারী। আসলে শ্রুতি একটি, কিন্তু স্বর ও অন্তর-ভেদে তা দু’টি ব’লে প্রতিভাত হয়। সাতটি গীতিও শ্রুতির সঙ্গে সর্বদা সম্পর্কযুক্ত। গ্রামরাগের আশ্রয় ছ’টি গীতির কথা আমরা হরিবংশে সঙ্গীতের আলোচনায় উল্লেখ করেছি। হরিবংশকার যেখানে বলেছেন : “ষড়্গ্রামরাগাদিসমাধিযুক্তাম্”, টীকাকার নীলকণ্ঠ সেখানে

১। ডাঃ রায়বন বিশ্বাখিলকে দত্তিলেরও পূর্ববর্তী গুণী ব’লে মন্তব্য করেছেন : “His work was earlier to that of Dattila who quotes him.”—JMA., Vol. III, p. 20.

উল্লেখ করেছেন : “তে চ মধ্যশুদ্ধভিন্নগৌড়মিশ্রগীতরূপাঃ”। মতঙ্গ বৃহদেন্দ্রীতে বলেছেন : “ইদানীং সম্প্রবক্ষ্যামি সপ্তগীতির্বনোহরাঃ”। এই সাতটি গীতি হ’ল : শুদ্ধা, ভিন্নকণ, গৌড়িকা, রাগগীতি, সাধারণী, ভাষাগীতি ও বিভাষা। অবশ্য নীলকণ্ঠের সঙ্গে মতঙ্গের গীতিনামের বিশেষ পার্থক্য নাই। ষাষ্টিক, শাহুর্ল, দুর্গাশক্তি প্রভৃতি আচার্যেরা বিশ্বাবস্তু ও মতঙ্গের চেয়ে গীতির সংখ্যা কম বলেছেন। মতঙ্গ সম্ভবত বিশ্বাবস্তুকে অনুসরণ করেছেন। সঙ্গীত-রত্নাকরে ঋতির আলোচনায় টীকাকার সিংহভূপাল বিশ্বাবস্তু উপরি-উক্ত প্রমাণটি উদ্ধৃত করেছেন।

বিশ্বাখিল ও বিশ্বাবস্তু দু’জনেই নাট্য, নৃত্য, গীত ও বাণ্য সকল বিষয়ে কৃতবিদ্য ছিলেন মনে হয়। শাঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে বিশ্বাখিল ও বিশ্বাবস্তু উভয়ের নাম প্রাচীন সঙ্গীতচার্য হিসাবে উল্লেখ করেছেন,

বিশ্বাখিলো দত্তিলশ্চ কঞ্চলোহম্বতরস্তুখা।

বায়ুবিশ্বাবস্তু রত্নার্জুনো নারদতধুরু ॥

দেবেন্দ্র তাঁর ‘সঙ্গীতমুক্তাবলী’ গ্রন্থে বিশ্বাখিলের নাম উদ্ধৃত করেছেন : “প্রোক্তঃ লোহপি বিশ্বাখিলশ্চ মুনয়ঃ সঙ্গীতবিদেৎসরাঃ”। অভিনবগুপ্ত টীকায় বা ভাষ্কর গেরাধিকারে অন্তত ছ’বার বিশ্বাখিলের নামোল্লেখ করেছেন। এ’ছাড়া শাঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরের বাণ্যাধ্যায়ে নির্গীত আশ্রাবণবাণ্যের প্রসঙ্গে শাঙ্গদেব উল্লেখ করেছেন : “আশ্রাবণং শুদ্ধবাণ্যমত্র ত্বাহ বিশ্বাখিলঃ” (৬।১৮৩); অর্থাৎ নির্গীত আশ্রাবণবাণ্যকে বিশ্বাখিল ‘শুদ্ধবাণ্য’ বলেছেন। কল্লিনাথ ও সিংহভূপাল আচার্য বিশ্বাখিলের কথা উল্লেখ করেছেন। এ’থেকে বোঝা যায় বাণ্যবিষয়েও বিশ্বাখিলের একটি নিজস্ব অভিমত ছিল।

পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে কোহল ‘সঙ্গীতমেক’ গ্রন্থে শাহুর্ল, ভট্টতণ্ডু, ক্ষেমরাজ, লোহিতভট্ট, স্মমন্ত প্রভৃতি সঙ্গীতচার্যের নামোল্লেখ করেছেন। নৃত্যের করণপ্রসঙ্গে কোহলও তাঁদের প্রামাণিক গুণী হিসাবে গ্রহণ করেছেন। কোহল উল্লেখ করেছেন ভট্টতণ্ডু ২৪ রকম বর্তনা স্বীকার করতেন : “চতুর্বিংশতিরিত্যুক্তা বর্তনা ভট্টতণ্ডুনা”, কিংবা “অগ্রেহপি বহবঃ পূর্বং প্রযুক্তাভট্টতণ্ডুনা”, “ধনুরাকর্ষণখ্যং তন্নির্ণীতং ভট্টতণ্ডুনা”। স্মমন্তর বেলায়ও তাই : “নির্বগগতস্বস্তিকাগ্রং তদুদ্দিষ্টং স্মমন্তনা”। স্বস্তিকত্রিকোণ-বর্তনার প্রসঙ্গে কোহল ক্ষেমরাজের নামোল্লেখ করেছেন : “তৎস্বস্তিকত্রিকোণাখ্যং ক্ষেমরাজেন লক্ষিতম্”। নবরত্নমুখ-বর্তনার প্রসঙ্গে তিনি লোহিতভট্টের নাম করেছেন : “নবরত্নমুখং তত্র গ্রাহ লোহিতভট্টকঃ”। মুনি শাহুর্লের উল্লেখ যেমন : “যথালক্ষণমাখ্যাতা মুনিশাহুর্ল তত্ত্বতঃ”।

॥ শাহুল ॥

আচার্য শাহুলকে মাঝে মাঝে ‘ব্যাল’ নামেও অভিহিত করা হয়। মতঙ্গ বৃহদেশীতে ভাষাদি গীতির প্রসঙ্গে শাহুলের মতের উল্লেখ করেছেন : “ভাষাগীতিস্বত্বৈকৈব শাহুলমতসম্মতা” (২২০ শ্লোক)। তাছাড়া দেবালবধনী, পোরালী, ত্রাবণী (ত্রিবেণী ?), তানললিতিকা, দেহা (?), শাহুলী, ভিন্নবলিতকা, রবিসঙ্গ, ভিন্নপোরালী, ত্রাবিড়ী, পিঞ্জরী, পার্বতী প্রভৃতি অভিজাত দেশী ভাষা-রাগের রূপের পরিচয় দেবার সময় মতঙ্গ শাহুলের নাম উল্লেখ করেছেন : “অতঃপরং প্রবক্ষ্যামি শাহুলমতে ভাষালক্ষণম্”। শুধু তাই নয়, বৃহদেশীর (ত্রিবাঙ্গম সংস্করণ) ভাষা-রাগ-পর্বায়ে পর পরই শাহুলের মতের উল্লেখ দেখা যায় : (১) “টঙ্করাগে শাহুলমতে ভাষাসমপ্তা”, (২) “ইতি শাহুলমতে পঞ্চমভাষাঃ সমাপ্তাঃ”; (৩) “ইতি শাহুলমতে ভাষাঃ ষোড়শ সমাপ্তাঃ”। তা’ছাড়া শাহুলীরাগটি আচার্য শাহুলের উদ্ভাবিত কিনা কে বলতে পারে! মতঙ্গ বলেছেন শাহুলের মতে শাহুলীর রূপ-পরিচিতি হ’ল :

“নিষাদাংশা তু ষড়্জেন বিহীন্য পঞ্চমস্বর।

টঙ্করাগে তু শাহুলী + + ঋষভ দুর্বলা (জ্ঞেয়া) ॥

উদাহরণ—নীনি। সারারীমারীরাপানিধাপানিসারিরিমধামারিধানিরিস।” অবশ্য শাহুলের এই স্বররূপের নিদর্শন দিয়ে তার সত্যিকার পরিচয় লাভ করা এখন কঠিন। শাহুলের সমর্থিত কোন কোন দেশীরাগে নারদ ও তম্বুরের নামের উল্লেখ আছে। যেমন (১) নিষাদবতীরাগের রূপ-বর্ণনায় : “ঐধবতাত্ত্বসংযুক্তা ষাড়বা তুধুক স্বতা”, কিংবা মধ্যমারাগের বর্ণনায় : “কালিকা * * গীষতে নারদ-তুধুক (?)”। মতঙ্গের উল্লেখ থেকে স্পষ্ট বোঝা যায় শাহুল দেশজ রাগগুলি সম্বন্ধে বিশেষভাবে সচেতন ছিলেন এবং তাঁর সময়ে গান্ধার্যের পরিবর্তে অভিজাত (মার্গপ্রকৃতিসম্পন্ন) দেশজ রাগগুলির সমাজে প্রচলন আরম্ভ হয়েছে। আচার্য কোহলও^১ শাহুলের সম্বন্ধে জানতেন, কেননা তাঁর ‘সঙ্গীতমেরু’ গ্রন্থে শাহুলকে তিনি অগ্রতম বক্তারূপে গ্রহণ করেছেন : “ইতি কোহলশাহুলসংবাদে সঙ্গীতমেরৌ” প্রভৃতি। টীকাকার কল্লিনাথ উল্লেখ করেছেন : “যথা শাহুলমুনি।

১। কোহল শাহুলের নামোল্লেখ করেছেন এবং দণ্ডিল কোহলের নাম ও তাঁর প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন, কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় দণ্ডিল তাঁর গ্রন্থে শাহুলের কোন নামের উল্লেখ করেন নি। কাজেই প্রত্যেকের সঠিক অভ্যুদয়কাল নির্ণয় করা কঠিন।

পৃষ্ঠ: কোহল উবাচ”। সুতরাং শাহুর্লের অভ্যুদয়কাল খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে ব’লে অনুমান হয়।

রাজা রঘুনাথ (১৭শ শতাব্দী) তাঁর ‘সঙ্গীতসুধা’ গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন আচার্য শাহুর্লের মতে শ্রুতির জাতি পাঁচটি—দীপ্তা, আয়তা, করুণা, মৃদু ও মধ্যা। শাহুর্লের এই বিবরণ ও বিভাগ শিক্ষাকার নারদের (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী) সঙ্গে মেলে। পূর্বেই আমরা শিক্ষাকার নারদের মতে দীপ্তাদি পাঁচটি জাতি ও জাতি অনুযায়ী বাইশটি শ্রুতির কথা উল্লেখ করেছি। জাতি যেন বীজ বা কারণ ও শ্রুতি তার কার্য। নারদ (১ম) অবশ্য বর্তমান শ্রুতির কথা বলেন নি বা সে সম্বন্ধে কোন আলোচনা করেন নি। তিনি দীপ্তাদিকেই শ্রুতি বলেছেন :

দীপ্তায়তাকরুণানাং মৃদুমধ্যময়োস্তথা।

শ্রুতীনাং যোহবিশেষজ্ঞো ন স আচার্য উচ্যতে ॥

দীপ্তা মস্ত্রে দ্বিতীয়ে চ প্রচতুর্থে তথৈব তু।

অতিস্বারে তৃতীয়ে চ ক্রুষ্টে তু করুণা-শ্রুতিঃ ॥

শ্রুতয়োহন্তা দ্বিতীক্স্ত মৃদুমধ্যায়তা স্বতাঃ।

নারদ বৈদিক প্রথমাদি স্বরের শ্রুতি (পরবর্তীকালে শ্রুতির জাতি) নির্ণয় করেছেন, লৌকিক ষড়্জাদির নয়। অথচ একথা ঠিক যে খৃষ্টপূর্ব যুগে শ্রুতির কোন ব্যবহার ও উল্লেখের কথা আমরা কোন বৈদিক সাহিত্যে পাই না।

রাজা রঘুনাথ সঙ্গীতসুধায় শাহুর্লের উল্লেখ ক’রে বলেছেন,

‘ততঃ শ্রুতীনাংপি পঞ্চ জাতীর্বক্ষ্যামি শাহুর্লমতাত্ত্বসারাত্’ ॥

শাহুর্ল দত্তিলের পূর্ববর্তী ও কোহলের পরবর্তী গুণী, অর্থাৎ শাহুর্লের অভ্যুদয়-কাল পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম শতাব্দীর মধ্যে। সুতরাং দেখা যায় শিক্ষাকার নারদের ও শাহুর্লের সময়ের ব্যবধানে (খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম শতাব্দী) নারদে শ্রুতি জাতিতে রূপান্তরিত হয়েছে। অবশ্য ভরত বাইশ শ্রুতির কথাই বলেছেন (লৌকিক ষড়্জাদি স্বরের), শ্রুতির কারণীভূত জাতির উল্লেখ তিনি করেন নি। শাহুর্ল দীপ্তাদি পাঁচটি জাতির অন্তর্গত বাইশটি শ্রুতির উল্লেখ করেছেন (‘শাহুর্লমতাত্ত্বসারাত্’)। কস্তপ, হর্গাশক্তি, ষাষ্টিকাদি প্রাচীন শাস্ত্রীরা তা সমর্থন করেছেন : “উক্তং কিল কাশ্চপেন” (কশ্চপেন ?), “দ্বাবিংশতিঃ কাশ্চপষাষ্টিকান্তৈঃ শ্রুতিপ্রভেদাঃ কথিতাঃ স্যারব”। রঘুনাথের শ্লোকগুলি হ’ল :

দীপ্তায়তা স্রাৎকরুণা মৃদুশ্চ মধ্যোতি নামানি চ কীর্তিতানি।

জাতিস্বরূপে কথিতে চ পশ্চাৎপ্রাত্যেকমাঙ্গাঃ কথ্যমানি ভেদান্ ॥

চতুর্বিধাত্মা খলু তত্র দীপ্তা ভীরা চ রৌদ্রীতি চ রঞ্জিকোগ্রা ।
 তত্রাহমতা পঞ্চবিধা প্রসিক্তা কুমুদভী প্রাথমিকী দ্বিতীয়া ॥
 ক্রোধা প্রসারিণ্যপরা চতুর্থী সন্দীপনী শ্রাদ্ধ রোহিণীতি ।
 জাতিস্তুতীয়া করুণা ত্রিধা শ্রাদ্ধাবতী প্রাথমিকী দ্বিতীয়া ॥
 আলাপিনী চৈব মদন্তিকা চ ত্রৈবিধ্যমুক্তং কিল কল্পপেন ।
 মুহুচতুর্থী কথিতা চ মন্দা তত্রাদিমা শ্রাদ্ধতিকা দ্বিতীয়া ॥
 প্রীতিঃ পরা ক্ষমা কথিতা চতুর্থী দুর্গামতশ্চৈঃ কথিতং কিলৈবম্ ।
 মধ্যা চ ষোড়া পরকীর্তিতাত্মা ছন্দোবতী রঞ্জনিকা দ্বিতীয়া ॥
 শ্রম্মার্জনী তত্র চ রক্তিকাংহা রম্যাপরা ক্ষোভিগিকা তথাংহা ।
 দ্বাবিংশতিঃ কাশ্রপষাষ্টিকাক্ষৈঃ শ্রুতিপ্রভেদাঃ কথিতাঃ স্যারেবম্ ॥^২

সুতরাং দেখা যায়,

জাতি	শ্রুতি
(১) দীপ্তা	দীপ্তা, ভীরা, রৌদ্রী ও রঞ্জিকা (রঞ্জিকা ?) = ৪টি
(২) আয়তা ...	কুমুদভী, ক্রোধা, প্রসারিণী, সন্দীপনী ও রোহিণী = ৫টি
(৩) করুণা ...	দয়াবতী, আলাপিনী ও মদন্তিকা (মদন্তী ?) = ৩টি
(৪) মুহু ..	মন্দা, রতিকা, প্রীতি ও ক্ষমা (?) = ৪টি
(৫) মধ্যা ...	ছন্দোবতী, রঞ্জনিকা (রঞ্জনী ?), মার্জনী, রক্তিকা (রতিকা ?), রম্যা ও ক্ষোভিগীকা (ক্ষোভিগী) = ৬টি

মোট = ২২টি

খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীতে শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে শ্রুতির জাতি সম্বন্ধে যা উল্লেখ করেছেন তা শাহুলের সঙ্গে মেলে। শার্ঙ্গদেব জাতিগুলিকে শ্রুতির হেতু বা ‘কারণ’ বলেছেন : “পূর্বা অপ্যত্র হেতবঃ”। এই শ্রুতি-জাতিসম্বন্ধ স্থাপন করার সার্থকতা কি সে’কথা শার্ঙ্গদেব কিছু বলেন নি। টীকাকার কল্লিনাথ বলেছেন (শার্ঙ্গদেবের পরবর্তী যুগে) : “এতেন ‘কুলানি জাতয়’ ইত্যাদিক্রমশ্চবিবক্ষিত ইতি মন্তব্যম্”। কল্লিনাথের কুলাল্যায়ী জাতি নির্ণয়ের মন্তব্যটি আমাদের মতে মোটেই সঙ্গতিপূর্ণ ও প্রীতিপ্রদ নয়। বরং সিংহভূপাল তাঁর ‘স্বধাকর’-টীকায় যা বলেছেন তা প্রণিধানযোগ্য। কল্লিনাথ বলেছেন :

“নহু কিং ঋতিজাতিনিরূপণেন প্রয়োজনম্? উচ্যতে—তত্ত্বজ্ঞাতিকং ঋতিং ঋত্বা মনসো নামসাম্যেন তথা তথা বিকার উৎপত্তত ইতি সূচয়িতুং ঋতিজাতি-নিরূপণম্। ততশ্চ দীপ্তাং ঋতিমাকর্ষ্য মনসো দীপ্তত্বমিব ভবতি, আয়ত্যাং ঋতিমাকর্ষ্যায়ত্বমিব, এবং করুণত্বাদি জ্ঞাতব্যম্”। “আমরা পূর্বেও এভাবে ঋতি-জাতিসম্বন্ধের সার্থকতার কথা উল্লেখ করেছি। শাস্ত্রদেব নিম্নলিখিত ভাবে ঋতি-জাতিসম্বন্ধ বর্ণনা করেছেন,

ঋতি	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮
জাতি	তীব্রা, কুমুদতী, মন্দা, ছন্দোবতী, দয়াবতী, রঞ্জনী, রতিকা, রোদ্রী,							
	দীপ্তা	আয়ত্যা, যুহু,	মধ্যা,	করুণা,	মধ্যা,	যুহু,	দীপ্তা	
ঋতি	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬
জাতি	ক্রোধা, বজ্রিকা, প্রসারিণী, প্রীতি, মার্জনী, ক্ষিতি, রক্তা, সন্দীপনী,							
	আয়ত্যা, দীপ্তা,	আয়ত্যা,	যুহু,	মধ্যা,	যুহু,	মধ্যা,	আয়ত্যা,	
ঋতি	১৬	১৮	১৯	২০	২১	২২		
জাতি	আলাপিনী, মদন্তী, রোহিণী, রম্যা, উগ্রা, ক্ষোভিণী।							
	করুণা,	করুণা,	আয়ত্যা,	মধ্যা,	দীপ্তা,	মধ্যা।		

॥ দত্তিল ॥

দত্তিল বা দত্তিলের পরিচয় মনে হয় আচার্য কোহলের পরেই দেওয়া উচিত, কেননা বেশীরভাগ সময় প্রাচীন আচার্যদের অনেকে কোহল ও দত্তিলের নাম একই সঙ্গে উল্লেখ করেছেন।^১ বিশেষ ক’রে অভিনবগুপ্ত তাঁর অভিনবভারতীর গেষাধিকারে কোহল ও দত্তিলের নামের উল্লেখ অনেক সময় এক সঙ্গে করেছেন দেখা যায়।

ভরত নাট্যশাস্ত্রে দত্তিলের নামোল্লেখ করেছেন। তাঁর “স্বং পুত্রশতসংযুক্তঃ” প্রভৃতি শ্লোক থেকে জানা যায় দত্তিল কোহলাদির মতো ভরতের পুত্র তথা শিষ্যস্থানীয় ছিলেন (“পুত্রানধ্যাপয়ং যোগ্যান্”)। ভরতের নাম নাট্যশাস্ত্রে দু’বার দু’জায়গায় ‘দত্তিল’ ও ‘ধৃতিল’ এই দু’রকম নামে উল্লেখ করা হয়েছে : (১) “শাণ্ডিল্যং চাপি বাংস্তং চ কেহালং (?) দত্তিলং তথা” (১২৬) ও

১। ডাঃ রাঘবনের অভিমতও তাই। তিনি উল্লেখ করেছেন : “Given as regards the original Dattila, it may be only later to Kohala.”—JMA, Vol. III, 1932, p. 18.

(২) “কোহলাদিভিরৈতৈৰ্বা বাৎস্তশাণ্ডিলাধৃতিলৈঃ” (৩৬।৭১)। ছ’বারই দত্তিলের নাম শাণ্ডিলা ও কোহলের নামের সঙ্গে উল্লেখ করা হয়েছে। এ’ থেকে মনে হয় শাণ্ডিলা, কোহল ও দত্তিল প্রায় সমসাময়িক।

ত্রিবাস্ত্রাম-সংস্কৃত-সিরিজ (No. CH) থেকে ১৯৩০ খৃষ্টাব্দে দত্তিলাচার্য-কৃত ‘দত্তিলম্’ গ্রন্থটি ছাপা হয়েছে, সম্পাদনা করেছেন কে. সাহস্বামী শাস্ত্রী। কিন্তু এই গ্রন্থটি মূনি^২ দত্তিলের রচিত হ’লেও যে অসম্পূর্ণ তা বোঝা যায়। ডাঃ রাঘবনের অভিमत তাই। তিনি বলেছেন প্রধানভাবে নাট্য, নৃত্য ও সঙ্গীত সম্বন্ধে দত্তিলাচার্য-প্রণীত একটি স্মৃহং গ্রন্থ ছিল। অভিনবগুপ্তের আলোচনা থেকে বোঝা যায় সে’টি ভারতের নাট্যশাস্ত্র ও কোহলের সঙ্গীতমেক্ষর মতো অল্পটু ভুছন্দে লেখা ছিল। দত্তিলের বড় গ্রন্থটি এখন পাওয়া যায় না।^৩ ত্রিবাস্ত্রাম-সংস্করণ গ্রন্থটির সম্পাদক কে. সাহস্বামী শাস্ত্রী অবশ্য এ’কথা ঠিক মনে নিতে পারেন নি। তিনি গ্রন্থের ভূমিকায় উল্লেখ করেছেন : “It may be doubted from the last line ‘অকরোদ্ দত্তিলঃ শাস্ত্রং গীতং দত্তিলসংজ্ঞিতম্’ that the present work is only an abridgement by a later hand from a larger work on music by Dattila. But the fact that the stanzas quoted by Mataṅga in his *Bṛihaddeśi* and by Kṣīrasvāmin in his commentary of *Amarakoṣa* are a traceable in the present work makes it certain that it is the real work of Dattila.”। তিনি সর্বানন্দ-কৃত অমরকোষের ‘টীকাসর্বস্ব’ ভাণ্ডে উল্লিখিত “যদ্ দত্তিলঃ—মুখং প্রতিমুখং চৈব গর্তো বিমর্শ এব চ” প্রভৃতি দত্তিল-নামাক্তি শ্লোকগুলি ‘দত্তিলম্’ গ্রন্থে না পাওয়ার জন্য দত্তিলাচার্যের অপ্রকাশিত একখানি নাট্যগ্রন্থ ছিল ব’লে অনুমান করেছেন (“I think

২। ‘মূনি’ জ্ঞানব্রহ্ম আচার্যদের উপাধি-বিশেষ ব’লে মনে হয়।

৩। “*Dattilam* published now in the Trivāṇḍrum Series is only a very late fragmentary selection or condensation of the early original and big work of Dattila, which is not yet available. Dattila’s work must have, like other early works, dealt with Dance and Dramaturgy. It must have been big. The Trivāṇḍrum text of *Dattilam* is very poorly small even as regards Music. It has no section of Drama and Dance. There is no denying the fact that Dattila’s work treated of Nāṭya also.”—*The Journal of the Music Academy, Madras*, Vol. III, p. 18.

there must be a treatise also on dramaturgy by Dattila") ।

আমাদের অল্পমান দত্তিল-কৃত পৃথক নাট্যগ্রন্থ থাকলেও বিশেষভাবে নৃত্য, গীত ও নাট্যগন্যে বৃহৎ একটি গ্রন্থ অবশ্যই ছিল এবং বর্তমান 'দত্তিলম্' সেই গ্রন্থের সঙ্গীতাংশের সংক্ষেপ বা সারাংশ মাত্র । 'দত্তিলম্' গ্রন্থের মুখবন্ধ-শ্লোকেও তার আভাস পাওয়া যায় :

(প্রণম্য পরমেশানাং) ব্রহ্মাচ্চাংশ গুরুংস্তথা ।

গান্ধর্বশাস্ত্রসংক্ষেপঃ সারভোহয়ং ময়োচ্যতে ॥

দত্তিল ভরতকে অমুসরণ ক'রে নাট্যের উপযোগী গান্ধর্ব-সঙ্গীতেরই আলোচনা করেছেন । গান্ধর্বগানকে তিনি বলেছেন 'অবধান' : "প্রযুক্তশ্চাবধানেন" বা "প্রসিক্তমবধানং তু" । ভরত যেমন স্বর-তাল-পদাত্মক গানকে 'গান্ধর্ব' বলেছেন : "গান্ধর্বমিতি বিজ্ঞেয়ং স্বরতালপদাশ্রয়ম্" (২৮।৮), দত্তিলের পরিচয় দেবার ভঙ্গিও ঠিক তেমনি । দত্তিল বলেছেন,

পদস্থস্বরসজ্জাতস্তালেন স্মৃতিতস্তথা ।

প্রযুক্তশ্চাবধানেন গান্ধর্বমভিধীয়তে ॥

পদমধ্যস্থ স্বরসমূহ ও তালের দ্বারা যে গান অবধানের সঙ্গে প্রযুক্ত হয় তাকেই 'গান্ধর্ব' বলে । এখানে 'অবধান' শব্দে মনঃসংযোগ ও তদমুসঙ্গী একান্ত যত্ন ও অধ্যবসায় । উপরি-উক্ত শ্লোকটিতে দত্তিলাচার্যের আসল বক্তব্য হ'ল একান্ত মনঃসংযোগ সহকারে ও সত্ত্বের সঙ্গে পদের মধ্যে যে সাত স্বর ও তালাদি আছে তাদের সুপরিষ্কৃতিভাবে প্রকাশ করতে না পারলে গান্ধর্বগানের রূপ বাস্তবে পরিণত হয় না । উপাদান হিসাবে স্বর, তাল ও পদ থাকলেও সাধকের (শিল্পীর) অবধান বা মনঃসংযোগই তাদের পিছনে মূলকারণ, আর তারি জগ্ন সমগ্র জিনিসটিকে 'অবধান' নাম দেওয়া যেতে পারে । দত্তিল তাই উল্লেখ করেছেন : "প্রসিক্তমবধানং তু সম্যগ্‌বুদ্ধাদিবোজনম্" (৪র্থ শ্লোক) । গান্ধর্বগানকে যে উপাদানগুলি পরিপুষ্ট ও পূর্ণ করে সেগুলি হ'ল : ঋতি, স্বর, গ্রাম, মূর্ছনা, তান, স্থান বৃত্ত, শুদ্ধ বা নির্গীত বাজ, সাধারণ, জাতি, বর্ণ, অলংকার ও রস । গান্ধর্বের বর্ণনায় দত্তিল ভরতকে অমুসরণ করেছেন । তিনি বাইশটি ঋতির পঞ্চপাতী : "দ্বাবিংশতিবিধৌ ধ্বনিঃ" । ঋতিকে দত্তিল অবশ্য 'ধ্বনি' বলেছেন । প্রকৃতপক্ষে ঋতি ধ্বনি বা স্বরই, তবে তা সূক্ষ্ম । ঋতির অমুভূতি (আবিষ্কার) ব্যাপারে বীণার কথাই তিনি উল্লেখ করেছেন । মন্ত্র থেকে পরম্পর (উত্তরোত্তর)

তার ভথা উচ্চের দিকে গতিযুক্ত ধ্বনিই শ্রুতির স্বরূপ জানিয়ে দেয়। দত্তিল বলেছেন,

উত্তরোত্তরতারস্ত বীণায়ামধরোত্তরঃ ।

ইতি ধ্বনিবিশেষান্তে শ্রবণাচ্ছ তিসংজ্ঞিতাঃ ॥

দত্তিল শ্রুতির অল্পভূতি-ব্যাপারে বীণার তন্ত্রীতে (তারে) স্বরের উত্তরোত্তর আরোহণ-অবরোহণের কথাই বলেছেন। ষড়্জাদি স্বর সাতটি। ষড়্জ ও মধ্যম দু'টি গ্রাম। অনেকে (নারদাদি) গান্ধারগ্রামের কথাও উল্লেখ করেছেন। কিন্তু দত্তিলের সময় গান্ধারগ্রামের অপ্রচলন হয়েছিল।*

শ্রুতির অল্পভূতির জগু দত্তিল ভরতের মতো ষড়্জগ্রামের ষড়্জ থেকে স্বর ক্রমশ উর্ধ্ব (তার-ষড়্জের দিকে) উত্থিত হ'লে ঋষভাদি অগ্রাগ্র স্বর নিরূপিত হয় একথাই বলেছেন। সাত স্বরকে তিনি বলেছেন 'স্বরমণ্ডল' : "ব্যবস্থিতাস্তরান্ বেত্তি স বেত্তি স্বরমণ্ডলম্"। শিক্ষাকর নারদের স্বরমণ্ডল কিন্তু শ্রুতি, স্বর, মূর্ছনা গ্রাম, তাল প্রভৃতি নিয়ে সার্থক : "সপ্ত স্বরাস্ত্রয়ো গ্রামা মূর্ছনাস্থকবিংশতিঃ, তানাএকোনপঞ্চাশদিত্যেতৎ স্বরমণ্ডলম্"। টীকাকার ভট্টশোভাকর অনেকটা দত্তিলের মতো বলেছেন : "স্বরগাং সমূহো মণ্ডলম্"। শ্রুতি অল্পসারে দত্তিলের সাত স্বরের নিরূপণপ্রণালী একটু নতুন (বা অদ্ভুত) ধরণের, কেননা ষড়্জগ্রামের বেলায় ষড়্জ থেকে ক্রমোচ্চ ধারার অল্পসরণ করলেও তিনি ঋষভকে বলেছেন তৃতীয় সংখ্যক স্বর, গান্ধার দ্বিতীয়, মধ্যম চতুর্থ, মধ্যম থেকে গান্ধারের অল্পভূতি হয়, (তার-ষড়্জ থেকে ?) নিষাদ দ্বিতীয়, ধৈবত তৃতীয় (এবং তার-ষড়্জ চতুর্থ)। দত্তিল উল্লেখ করেছেন,

ষড়্জস্বেন গৃহীতো যঃ ষড়্জগ্রামে ধ্বনির্ভবেৎ ।

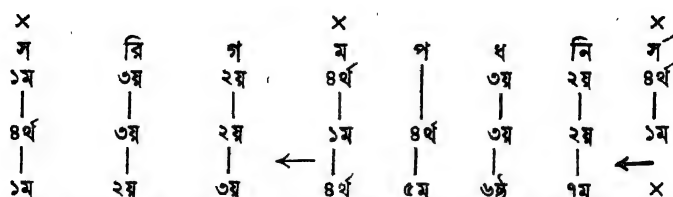
তত উর্ধ্বং তৃতীয়ঃ শ্রাদ্ ঋষভো নাত্র সংশয়ঃ (?) ॥

ততো দ্বিতীয়ো গান্ধারশ্চতুর্থো মধ্যমস্ততঃ ।

মধ্যমাং পঞ্চমস্তদ্বৎ তৃতীয়ো ধৈবতস্ততঃ ॥

নিষাদোহতো দ্বিতীয়ঃ শ্রাৎ ততঃ ষড়্জশ্চতুর্থকঃ ।

দেখা যায় মধ্যম ও তার-ষড়্জ উভয়েই চতুর্থ স্বর। সুতরাং দত্তিলের স্বরমণ্ডলের নক্সাটি হ'ল :



দত্তিলের শ্লোকানুযায়ী স্বরমণ্ডলস্থিতির নক্সা অনেকটা এ' ধরণেরই দাঁড়ায় ও তা ভারতের শ্রুতি অনুযায়ী স্বর-নির্দেশপ্রণালী থেকে অভিনব, কিন্তু রহস্যপূর্ণ।

বিকৃত স্বর হিসাবে দত্তিল ভারতের মতো অন্তরগাঙ্কার ও কাকলিনিষাদের নামোল্লেখ করেছেন : “নিষাদঃ কাকলীসংজ্ঞো * * গাঙ্কারস্তদ্বদেব ত্রাদন্তরস্বর-সংজ্ঞিতঃ”। নিষাদের কাকলিই নিষ্পন্ন করার জন্য দত্তিল বলেছেন : “দ্বিশ্রুত্যাং-কর্ষণাদ্ ভবেৎ”; অর্থাৎ ষড়্জ চারটি শ্রুতিযুক্ত ও নিষাদ দু'টি শ্রুতিসম্পন্ন হবে। এক্ষণে নিষাদ ষড়্জের দু'টি শ্রুতিকে নিয়ে যদি চারশ্রুতিসম্পন্ন হয় তবে ষড়্জস্বর চ্যুত বা বিকৃত (মাত্র দু'টি শ্রুতিসম্পন্ন) হয় ও নিষাদের নাম হয় ‘কাকলি’। তেমনি গাঙ্কারও দু'টি শ্রুতিযুক্ত এবং যদি তা চারশ্রুতিসম্পন্ন মধ্যম থেকে দু'টি শ্রুতি নিয়ে চারশ্রুতির (গাঙ্কার) হয় তবে মধ্যম হয় চ্যুত বা বিকৃত ও গাঙ্কারের নাম হয় তখন ‘অন্তর’। শ্রুতিসংখ্যার হ্রাস-বৃদ্ধিই (উৎকর্ষ-অপকর্ষ) শুদ্ধ-বিকৃত অথবা কাকলি-অন্তরস্বের কারণ। শ্রুতি অমুরণনাত্মক সূক্ষ্মধ্বনি এবং সাতস্বর স্থূল, কিন্তু তাহ'লেও সাতস্বর শ্রুতির মতো অমুরণনাত্মক ও রঞ্জনশক্তিবিশিষ্ট।^৫

দত্তিল বলেছেন যে স্বর গানে ও আলাপে বেশী ব্যবহৃত হয় তাকে ‘অংশ’ বা ‘বাদী’ বলে।^৬ ভারতের মতো তিনি অংশ ও বাদীকে সমশ্রেণীভুক্ত বলেছেন, কিন্তু একই রাগের যে অনেকগুলি ক'রে অংশ হবে তার কোন নিদর্শন দেন নি। তিনি সংবাদী, অনুবাদী ও বিবাদী স্বর-তিনটিরও উল্লেখ করেছেন ও বলেছেন : “স্বরাংশ্চতুর্বিধানেনব জানীয়াৎ”।

দত্তিল ভারতের মতো মূর্ছনা প্রভৃতির সংখ্যা ও নাম উল্লেখ করেছেন। তিনি চতুস্রীতি (৮৪টি) তানের কথাও বলেছেন এবং শিক্ষাকার নারদ যেমন তানগুলিকে যজ্ঞনামের সঙ্গে সম্পর্কিত করেছেন দত্তিলও তেমনি “অগ্নিষ্টোম-

৫। রাজা রঘুনাথ ‘সঙ্গীতরত্না’ গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন,

এবং স্বতো রঞ্জকভাষ্যাপ্তঃ স্বরাঙ্করয়োহর্দৌ কথিতো মুনীন্দ্রেঃ।

শ্রুতিব্রহ্মণঃ রণনাত্মকং ত্রাংস্বরভুক্তঃ ত্রাদমুরণরূপঃ।

৬। যোহত্যন্তবহলো যত্র বাদী বাংশ্চ তত্র সঃ। ১৮

দিনামানঃ” প্রভৃতি ব’লে স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন যজ্ঞনামীয় তানগুলি দেবতাদের আরাধনায় ও পুণ্যোৎপাদনের জন্য ব্যবহৃত হয় : “দেবারাধণোগেন তংপুণ্যোৎপাদক। যতঃ”। সাত স্বরযুক্ত (সম্পূর্ণ) তান ছাড়াও তিনি ষাড়ব ও ঔড়ব তানগুলির কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন,

ক্রমমুৎসৃজ্য তস্মীণাং তননৈর্মুর্ছনাস্ত য়াঃ ।

পূর্ণাষ্টৈবাপ্যপূর্ণাশ্চ কুটতানাস্ত তে ন্মতাঃ ॥

পূর্ণাঃ পঞ্চসহস্রাণি ত্রয়স্বিন্শচ সংখ্যয়া ।

কথয়ন্তি প্রতিগ্রামমুপায়ো গগনেহধুনা ॥

বীণার তন্ত্রীতে বা তারে আঘাত প্রাপ্ত হ’য়ে যে সকল স্বর (শ্রুতিমধুর ধ্বনি) বিস্তৃতি লাভ ক’রে মুছিত হয় তাদেরই ‘তান’ বলে। তান পূর্ণ, অপূর্ণ ও কূট ভেদে তিন রকম। ষড়্জ ও মধ্যম এই দু’টি গ্রামের পূর্ণতান সংখ্যায় পাঁচ হাজার তেত্রিশটি (৫০৩৩)। মুনি কোহল ও মকরন্দকার নারদ পূর্ণ, ষাড়ব ও ঔড়ব তানগুলির চাক্ষুষ কার্যকারিতার কথাও উল্লেখ করেছেন। কোহলাচার্য বলেছেন,

আয়ুধর্মো যশঃকীর্তিবৃদ্ধিসৌখ্যধনানি চ ।

রাজ্যাভিবৃদ্ধিসন্তানঃ পূর্ণরাগেষু জায়তে ॥

সংগ্রাম-রূপ-লাবণ্যাবিরহং গুণকীর্তনম্ ।

ষাড়বেন প্রগাতব্যং লক্ষণং গদিতং যথা ॥

ব্যাধিনাশী শক্রনাশী ভয়শোকবিনাশন ।

ব্যাধিদারিত্র্য সন্তাপে বিষমগ্রহমোচনে

* * *

ঔড়বেন প্রগাতব্য গ্রামশাস্ত্যর্থকর্মণি ॥

শুদ্ধ ও বিকৃতভেদে দত্তিল আঠারটি জাতিরাগের উল্লেখ করেছেন। রাগত্বধর্ম বা রাগপ্রকৃতির নিয়ামক গ্রহ, অংশ, তার, মন্ত্র, ষাড়ব, ঔড়ব, অল্পস্ব, বহুস্ব, গ্রাস ও অপগ্রাস এই দশটি লক্ষণের তিনি পরিচয় দিয়েছেন। তিনি ৫৭ থেকে ৬৩ শ্লোকগুলিতে ভারতের অল্পরূপ দশলক্ষণের আভিধানিক অর্থ নির্ণয় করেছেন। তাছাড়া তিনি আঠারটি জাতিরাগের অংশ গ্রহাদিরও উল্লেখ করেছেন। তিনি আরোহাদি চারটি বর্ণ, প্রসঙ্গাদি অলংকার প্রভৃতিরও বর্ণনা করেছেন।

‘অথ তালং প্রবক্ষ্যামি’ ব’লে ১০২ শ্লোক থেকে দত্তিল কলা, পাত, পাদভাগ, যাত্রা, পরিবর্ত, বস্তু, বিদারী, অঙ্গুলি, পাণি, যতি প্রভৃতি বাস্তবিক

অপরিহার্য উপাদানগুলির পরিচয় দিয়েছেন। তারপর তিনি আবাপ, নিক্রাম, বিক্ষেপ, প্রবেশন (প্রবেশ), শম্যা, তাল, সন্নিপাত এই সাতটি তালের নামোল্লেখ করে তাদেরও প্রত্যেকটি পরিচয় দিয়েছেন। ‘কলা’-র উল্লেখ করে তিনি বলেছেন নিমেষকালকে অনেকে ‘কলা’ বলেন। মার্গতাল আবাপাদি কলাযুক্ত হ’য়ে প্রকাশ পায়। কলা তিনটি—চিহ্না, বার্তিক ও দক্ষিণ। চিহ্না দু’টি, বার্তিকে চারটি ও দক্ষিণায় আটটি কলার সমাবেশ থাকে : “ষিমাাত্রা শ্রাং কলা চিত্রে চতুর্মাাত্রা তু বার্তিকে, অষ্টমাাত্রা তু বিদ্বর্জিতদক্ষিণে সমুদাহতা”। মাত্রাযুক্ত হ’য়ে ‘কলা’ বিকাশ লাভ করে। আবার অনেক সময় কলা ও মাত্রাকে সমান অর্থে ব্যবহার হ’তে দেখা যায়।

দন্তিল ‘আবাপ’-কে বলেছেন উখিত অঙ্গুলির কুণ্ডল। ‘নিক্রামণ’ হাতের অধস্তলের প্রসারণ; হাতের অধস্তলকে দক্ষিণদিকে প্রসারিত করার নাম ‘বিক্ষেপ’ ও আকৃষ্ণণের নাম ‘প্রবেশ’। দক্ষিণহস্তে ছটিকার দ্বারা তাল দেওয়ার নাম ‘শম্যা’ ও বামহস্তে তাল দেওয়ার নাম ‘তাল’, উভয় হস্তে তাল দেওয়ার নাম ‘সন্নিপাত’।^৭ তালের বিবরণে ‘দন্তিলম্’ গ্রন্থে অনেক পাঠ লুপ্ত হয়েছে দেখা যায়। তারপর দন্তিল বিদারী, বস্ত, অবগাঢ়, অন্তরমার্গ; সামুদগ, অর্ধসামুদগ, বিবৃদ্ধ; তিন রকম ‘বিবিধ’—সম, মধ্য ও বিষম; দ্রুত মধ্য ও বিলম্বিত লয়; তিন রকম পানি; সমা, স্রোতোগতা ও গোপুচ্ছা তিন বতি; কুলক, ছেদক; নিযুক্ত ও অনিযুক্ত পদ প্রভৃতি সঙ্গীতিক উপাদানের বিবরণ দিয়েছেন দন্তিলমের ১৪২ থেকে ১৭০ শ্লোকগুলিতে।

এর পর নাট্যে প্রযুক্ত নিবদ্ধগীতি হিসাবে মজ্রক, অপরাস্তক, উল্লোপক বা (উল্লোপ্য), প্রকরী, ওবেণক, রোবিন্দক, উত্তর, বর্ধমানক (বা বর্ধমান), আগারিত এবং মাগধী প্রভৃতি চারটি গীতিরও তিনি বিস্তৃত বিবরণ দিয়েছেন।^৮

৭।

আবাপসংজ্ঞকং জ্যেয়মুত্তানঙ্গুলিকুণ্ডলম্ ॥

অধস্তলেন হস্তেন নিক্রামাখ্যাং প্রসারণম্ ।

তন্ত দক্ষিণতঃ ক্ষেপো বিক্ষেপঃ পরিভাবিতঃ ॥

অথ চাকৃকনং জ্যেয়ং প্রবেশাখ্যমধস্তলম্ ।

শম্যা দক্ষিণপাতস্ত তালো বামস্ত কীর্তিতঃ ।

উভরোর্ভস্তরোঃ পাতঃ সন্নিপাত ইতি দ্ব্যতঃ ।

—দন্তিলম্ ১১৮-১২১

৮। ‘দন্তিলম্’ ১৪৫ থেকে ২৪৩ শ্লোক ।

অবশ্য এ'সকল গীতির বিষয় আমরা 'নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীত' পর্বায়ে আলোচনা করেছি। মাগধী, অর্ধমাগধী, সম্ভাবিতা ও পুথুলা গীতিগুলির স্বরূপ ও প্রয়োগ সম্বন্ধে আচার্য দত্তিল উল্লেখ করেছেন,

তত্র শ্রাদ্ধাগধী চিত্রে পদৈঃ সমনিবৃত্তকৈঃ ।
 অর্ধকালনিবৃত্তৈস্ত বর্ণাচ্চা চাধমাগধী ॥
 বৃত্তৌ লঘুক্ষরপ্রায়া গীতিঃ সম্ভাবিতা নৃত্যত্বে ।
 গুর্ভক্ষরৈস্ত পুথুলা বর্ণাচ্চা দক্ষিণে সদা ॥
 মার্গেষু তত্র যথাযোগং চতুশ্চে গীতয়ঃ নৃত্যত্বে ।
 অথ মার্গা য উদ্ভিষ্টান্তেষাং মূলং ধ্রুবঃ নৃত্যত্বে ॥
 মাত্রিকঃ স প্রযোক্তব্যঃ স্থবিবিক্তলয়াস্থিতঃ ।
 ততঃ শ্রাদ্ধ দ্বিগুণশ্চিত্ত উত্তরৌ দ্বিগুণোত্তরৌ ॥
 জ্ঞাতৈশ্চবং সর্বগীতানি সর্বমার্গেষু যোজয়েৎ ॥*

পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে নৃত্য ও নাট্য সম্বন্ধে দত্তিলের আলোচনা সম্ভবতঃ দণ্ডিলমের আসল (বৃহৎ) সংস্করণে নিবদ্ধ ছিল। সমগ্র গ্রন্থটি প্রকাশিত হ'লে আচার্যের অন্ত্যস্ত প্রতিভার অবদানও আমাদের জ্ঞানভাণ্ডারকে সমৃদ্ধ করবে। শোনা যায় দত্তিল নাকি 'প্রয়োগসম্বন্ধ' নামে নৃত্য ও গীতের ওপর টীকাও রচনা করেছিলেন।^{১০} মাদ্রাজ-গ্রন্থাগারের পাণ্ডুলিপি-তালিকায় (Madras Mss. Library, Catalogue, Vol. XXII, Vos. 13014 and 13015) 'রাগসাগর' নামে একটি গ্রন্থের উল্লেখ দেখা যায়। গ্রন্থের তিনটি তরঙ্গ (অধ্যায়) আছে ও তিনটি তরঙ্গের বিষয়বস্তু হ'ল 'রাগবিমর্শ', 'শ্রুতিস্বররাগবিমর্শ' ও 'রাগধ্যানবিজ্ঞানম্'। তিনটি তরঙ্গের প্রথমটির শেষে নিম্নলিখিত কথাগুলির উল্লেখ দেখা যায় : "ইতি শ্রীরাগসাগরে নারদদত্তিল-সংবাদে রাগবিমর্শকো নাম প্রথমস্তরঙ্গঃ"।^{১১} এ'থেকে অনেকে অনুমান করেন যে 'সাগরসাগর' গ্রন্থটির সঙ্গে আচার্য দত্তিল ও নারদের বিশেষ সম্পর্ক ছিল। কিন্তু আমাদের তা মনে হয় না। কেননা রাগসাগরের শেষ বা তৃতীয় তরঙ্গে

১। ঐ ২৬৮-২৪২ শ্লোক।

১০। সিংহভূপাল সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকার একস্থানে উল্লেখ করেছেন :

'বিকৃত্তং চৈভদ্ প্রয়োগসম্বন্ধাখ্যায় দত্তিলটীকায়াম্'।

১১। Vide The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. III, 1932,

‘রাগধ্যানবিজ্ঞানম্’ বিষয়ের আলোচনার নাকি ‘প্রত্যেকটি রাগের ছন্দ, ঋষি ও ধ্যানরূপ দেওয়া আছে। কিন্তু এঁকথা ঠিক যে খৃষ্টীয় ১৬শ—১৭শ শতাব্দীর আগে কোন সঙ্গীতগ্রন্থেই রাগের রূপ ও ধ্যানকল্পনার নিদর্শন পাই না এবং স্থললিত ছন্দে ধ্যান-রচনার বোধহয় প্রথম উল্লেখ পাই পণ্ডিত সোমনাথের (খৃষ্টীয় ১২০৬) ‘রাগবিবোধ’ গ্রন্থে।

॥

তুঘুরু, ষাষ্টিক, নন্দিকেশ্বর, দুর্গাশক্তি প্রভৃতি ভরত ও মতঙ্গের মধ্যবর্তী সময়ে, অর্থাৎ খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম-৭ম শতাব্দীর সঙ্গীতগুণী। এঁরা সকলেই বৃহদেদ্বীকার মতঙ্গের পূর্ববর্তী। ষাষ্টিক, তুঘুরু, দুর্গাশক্তির গ্রন্থগুলির না পাওয়ার জন্য সাধারণভাবে আমরা মতঙ্গকেই দেশীরাগের সংগ্রাহক ও প্রবর্তক বলে গণ্য করি; ভরতের পর ভারতীয় সঙ্গীতের জগতে নবজাগরণের অগ্রদূত হিসাবে মতঙ্গকেই সর্বাগ্রে সম্মান প্রদর্শন করি, কিন্তু মনে রাখা উচিত যে ভরতের নাট্যশাস্ত্র যেমন একটি সংগ্রহ-গ্রন্থ তেমনি মতঙ্গের বৃহদেদ্বীও একখানি সংগ্রহপুস্তক। ভরত উল্লেখ করেছেন : “নাট্যশাস্ত্রং প্রবক্ষ্যামি ব্রহ্মণা যদুদাহৃতম্” এবং “নাট্যবেদং ততশ্চক্রে চতুর্বেদাদিসম্ভবম্” শ্লোক-দু’টি থেকে স্পষ্ট প্রমাণ হয় যে ব্রহ্মা বা ব্রহ্মভরত নাট্যবেদ-রূপ ‘ব্রহ্মভরতম্’ গ্রন্থ রচনা করেছিলেন চতুর্বেদ থেকে সাক্ষাৎ উৎপাদন আহরণ করে এবং ভরত নাট্যশাস্ত্র রচনা করেছিলেন ব্রহ্মার নাট্যবেদ থেকেই উপাদান সংগ্রহ করে। এখানে গুরুপরম্পরা বা পারস্পর্যধারার একটি নিদর্শন পাওয়া যায় এই শ্লোক বা উক্তিগুলি থেকে। মতঙ্গের বৃহদেদ্বীও তাই। মতঙ্গ কোহল, ষাষ্টিক, দুর্গাশক্তি প্রভৃতি গুণীদের কাছ থেকে যে তাঁর গ্রন্থের উপাদান সংগ্রহ করেছেন তা তাঁর বৃহদেদ্বী প্রমাণ করে। মতঙ্গ অন্তত সাতবার ষাষ্টিকের; পাঁচবার কোহলের ও চারবার দুর্গাশক্তির নামোল্লেখ করেছেন। এঁছাড়া তিনি ভরতকে চৌদ্দবার, শাহুর্লকে দু’বার, দত্তিলকে দু’বার, কণ্ডপকে সাতবার, নন্দিকেশ্বরকে একবার ও নারদকে চারবার উল্লেখ করেছেন। জায়গায় জায়গায় সামান্যভাবে ষাষ্টিকের নামোল্লেখ ছাড়া ভাষাভাগ-লক্ষণপ্রকরণে “এতা ষাষ্টিকেন প্রযুক্তাঃ” প্রভৃতির অবতারণা করে “সর্বাগম-সংহিতায়াং ষাষ্টিকপ্রমুখ্যভাবালক্ষণাধায়ঃ চতুর্থঃ” প্রভৃতি ভণিতায় মতঙ্গ যে বিশেষ পরিমাণে ষাষ্টিকের কাছে ঋণী তা তিনি স্বীকার করেছেন। তেমনি

আবার “অতঃপরং প্রবক্ষ্যামি শাহুর্লমতে ভাষালক্ষণম্” বা “টকরাগে শাহুর্লমতে” প্রভৃতি সমাপ্তি-ভণিতায় শাহুর্লের কাছে ও মতঙ্গ ঋণী ছিলেন দেখা যায়। মোটকথা ভাষারাগের বেলায় মতঙ্গ সম্পূর্ণভাবে যাষ্টিক, শাহুর্লাদির কাছে ঋণী এবং একদিক থেকে রাগাধ্যায়টি তাহা সংগ্রহাংশ হিসাবে গণ্য হ’তে পারে। ডাঃ রামবন তাঁর *Early Saṅgita Literature* নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবির মতে ত্রিবাস্ত্রাম থেকে দত্তিলমের ছ’টি অধ্যায় মাত্র প্রকাশিত হয়েছে, বাকী অংশ অপ্রকাশিত। মতঙ্গ ভাষারাগের বেলায় যেমন যাষ্টিকের গ্রন্থ থেকে প্রমাণবাক্য হিসাবে অনেক অংশ উদ্ধৃত ক’রেছেন তেমনি শাহুর্লের গ্রন্থ থেকেও প্রমাণবাক্য গ্রহণ করেছেন। কিন্তু এই প্রমাণবাক্যের গ্রহণ বা উদ্ধৃতি থেকে সিদ্ধান্ত করা সমীচীন নয় যে মতঙ্গের বৃহদেদ্বীপ শেখাংশটি যাষ্টিক বা শাহুর্ল রচনা করেছেন।^১ যাইহোক বৃহদেদ্বীপ ভাষালক্ষণপ্রকরণের সমাপ্তি-ভণিতায় যেখানে “সর্বাগমসংহিতায়াং যাষ্টিকপ্রমুখ্য-ভাষালক্ষণাধ্যায়ঃ চতুর্থঃ” প্রভৃতি কথা উল্লিখিত আছে সেখানে তা থেকে অসম্ভব করা অসঙ্গত হবে না যে যাষ্টিক-রচিত ‘সর্বাগমসংহিতা’ নামে নৃত্য, নাট্য ও দেশী-সঙ্গীতের একখানি আলাদা গ্রন্থ ছিল। সঙ্গীত-রত্নাকরের রাগবিবেকাধ্যায়ে কল্লিনাথ অভিজাত দেশীরাগের আলোচনায় যাষ্টিকের নাম উল্লেখ করেছেন : “যাষ্টিকে ত্রাবণী” (২।১৮৬) এবং “সংকীর্ত্তোতি পূর্ব্বে ভাষাণাং সম্পূর্ণা দেশজা মূর্ছা ছায়ামাত্রেতি নামভিরিতি যাষ্টিকমতেন চাতুর্বিধাং দর্শিতম্”। কল্লিনাথের এই সামান্য উদ্ধৃতি থেকে মনে হয় প্রমাণ হয় যে গ্রামরাগের ছায়ারাগ বা ভাষারাগ অভিজাত দেশীরাগদের সম্বন্ধে যাষ্টিক বিশেষভাবে সচেতন ছিলেন এবং তাঁর দেশীরাগ সম্বন্ধে উক্তিও প্রামাণিক হিসাবে গণ্য। ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাসে অভিজাত দেশীসঙ্গীতের ক্ষেত্রে যাষ্টিক, কোহল, শাহুর্ল, বিদ্যাবিল

১। “In a conversation with me, Mr. Rāmakrishna-Kavi told me that the Trivāṇḍrum edition of the *Bṛihaddeśi* is not wholly by Mataṅga and that the latter part of it is the *Yāstika-Saṁhitā*. This is not a fact. Mataṅga’s *Bṛihaddeśi* is a big work. It is now made available to us in the Trivāṇḍrum edition, which unfortunately contains only upto the 6th chapter dealing with Pravandhas. * * Mataṅga has quoted a chapter from Yāstika’s work on Bhāṣās, as also from Sārdula’s work on the 16 Bhāṣās. These quotations do not mean that Trivāṇḍrum edition of the *Bṛihaddeśi* is a medley of the works of Mataṅga, Yāstika and Sārdula,”—*JMA.*, Vol. III, 1932, pp. 95-96.

ভিন্নতান, গান্ধারপঞ্চম প্রভৃতি প্রায় ৭৩টি দেশী তথা দশলক্ষণপরিণত অভিজাত দেশীরাগের নামোল্লেখ করেছেন।*

পুনরায় ঐ ভাষালক্ষণপ্রকরণে মতঙ্গ “এতা যাষ্টিকেন প্রযুক্তাঃ” প্রভৃতি কথার উল্লেখ ক’রে স্বররূপের উদাহরণসহ ককূভ, মধ্যমগ্রামিকা, সাতবাহিনী, ভোগবধনী, মধুকরী, শকমিশ্রিতা, ভিন্নপঞ্চমী, প্রথমমঞ্জরী, ছেবাটী প্রভৃতি হিন্দোলরাগের ভাষারাগ; ভাবিনী, মাকালী, সৈন্ধবী, গুর্জরী, প্রভৃতি পঞ্চমের ও গান্ধারী, পোরালী, বেগমধ্যমা প্রভৃতি সৌবীরকের ভাষারাগ; শুদ্ধাভিন্না, বরাটী প্রভৃতি ভিন্নপঞ্চমের ও মাকালী, দ্রাবিড়ী, নাদাখ্যা, রেবগুপ্তা প্রভৃতি পঞ্চমষাড়বের ভাষারাগগুলির পরিচয় দিয়েছেন। পরিচয়গুলি সমস্তই যাষ্টিকের মতানুযায়ী মতঙ্গ যাষ্টিকের অধুনালুপ্ত ‘সর্বাগমসংহিতা’ গ্রন্থ থেকে সেগুলি উদ্ধৃত করেছেন। রত্নাকরের রাগাধ্যায়ে দেজশ বা দেশীরাগের পর্যায়ে কল্লিনাথও এদের উল্লেখ করেছেন : “যাষ্টিকমতেন” বা “যাষ্টিকোদিতা”। তাছাড়া গ্রামরাগ থেকে সৃষ্ট ভাষারাগগুলির রঞ্জনশক্তি বা রাগত্বধর্ম আছে কিনা তার উত্তরে কল্লিনাথ যাষ্টিকের প্রমাণ উল্লেখ করেছেন। সেখানে যাষ্টিককে তিনি ‘মুনি’ আখ্যা দিয়েছেন। কল্লিনাথ উল্লেখ করেছেন : ‘রঞ্জনাত্মাগতা ভাষারাগান্ধাদেরপীণ্ডতে’ ইতি। তাগাং জনকা যাষ্টিকোদিতা ভাষাজনকতয়া যাষ্টিকমুনিনোক্তাঃ”।

॥ তুম্বুর ॥

তুম্বুর একজন গন্ধর্বজাতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রী ছিলেন। নারদ এবং বিশ্বাবসুও তাই। অনেকে বলেন কোন একটি তাম্রলিপি থেকে জানা যায় তুম্বুর চারটি মুখ ছিল ও তাদের নাম বিনাশিক, নয়ান্তর, সম্মোহন ও শিরোচ্ছেদ। আসলে এই চারখানি তন্ত্রগ্রন্থ।* বিভিন্ন পুরাণসাহিত্যে গন্ধর্বগুণীদের মধ্যে তুম্বুর নাম পাওয়া যায়। তা’ছাড়া সঙ্গীত-রত্নাকরের স্বরাধ্যায়ে ধনি, নাদ বা শব্দের প্রসঙ্গে কল্লিনাথ তুম্বুর একটি প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন। প্রমাণবাক্যটি হ’ল,

৩। ‘বৃহদ্দেশী’ (ত্রিভাজ্ঞম-সংস্করণ), পৃ ১০৫-১০৮

১। ‘The word Tumbura (of which, according to the inscription, the four texts constitute the four faces) is the name of a gandharva and there is a Gandharva-Tantra in the Viṣṇukrāntā group.’—Dr. Bijan Rāj Chatterji :—*Indian Cultural Influence in Cambodia* (Calcutta, 1928), pp. 273-274.

উচ্চৈস্তরো ধ্বনি কন্ধো বিজ্ঞো বাতজো বৃধেঃ ।

গন্তীরো ঘনলীনস্ত জ্যেয়োহর্সো পিত্তজো ধ্বনিঃ ॥

স্নিগ্ধশ্চ স্কুমারশ্চ মধুরঃ কফজো ধ্বনিঃ ।

জয়াণাং গুণসংযুক্তো বিজ্ঞেয়ঃ সন্নিপাতজঃ ॥

বাতজ, পিত্তজ ও কফজ এবং উচ্চ, গন্তীর ও স্নিগ্ধ এই দুই শ্রেণীর তিনটি ক'রে ধ্বনি। আহত বা ব্যক্ত সান্দ্রীতিক একটি ধ্বনি হ'লেও গুণযুক্ত হ'য়ে তা বিভিন্ন আকারে ও নামে প্রকাশিত হয়। তুধুর আসলে রুম্ব, ঘন ও মধুর এই তিন রকম শব্দের পরিচয় দিয়েছেন। ব্যক্ত শব্দ ঋতি ও ষড়্জাদি স্বরের কারণ। স্বর ঋতিমধুর তথা মাধুর্যগুণযুক্ত হ'লে স্নিগ্ধ ও স্কুমার হয় এবং সেই মধুর ও লাবণ্যপূর্ণ শব্দতরঙ্গ বা স্বরসন্দর্ভই 'রাগের বিকাশসাধন করে। তদ্বজ্জ তুধুর "উচ্চৈস্তরো ধ্বনি" প্রভৃতি শ্লোকগুলির মর্মকথা এই।

শাঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরের বাত্যাধ্যায়ে তুধুর নামোল্লেখ করেছেন : "চক্রে কোতুকতো নন্দিস্বাতিতুধুরনারদৈঃ" (৬।১২)। তিনি শুক, গীতামুগ, নৃত্যাহুগ ও নৃত্যগীতামুগ এই চারশ্রেণীর বাতের প্রসঙ্গে নন্দিকেশ্বর, স্বাতি ও নারদের পাশাপাশি তুধুর উল্লেখ করেছেন। নৃত্য-গীত ছাড়া স্বতন্ত্রভাবে বাতের প্রয়োগের নাম 'শুকবাণ'। গীতের সঙ্গে বাণ গীতাহুগ, নৃত্যের সঙ্গে নৃত্যাহুগ এবং নৃত্য ও গীতের সঙ্গে বাতের প্রয়োগের নাম নৃত্যগীতাহুগ বাণ। শাঙ্গদেব পুনরায় বাত্যাধ্যায়ে ঘনবাতের প্রসঙ্গে তুধুর নামোল্লেখ করেছেন : "দেবতা তুধুর্যুগ্মে শক্তিঃ শক্তৌ শিবে শিবঃ" (৬।১১৮০)। কবোজে সিসোকোন-অঙ্কে আবিস্কৃত 'সদোক-কক্-খোম'-লেখামালার কথা আমরা পূর্বেই উল্লেখ করেছি। লেখামালাটি হ'ল,

শাস্ত্রং শিরচ্ছেদ-বিনাশিকাথ্যম্

সম্বোহনামপি নয়োত্তরাথ্যম্ ।

তৎ তুধুরোর্বজ্জ্ চ চতুক্ষমশ্চ

সিধ্যোব বিপ্রসমদর্শয়ৎ সঃ ॥

ডাঃ প্রবোধকুমার বাগ্‌চী লেখামালায় উল্লিখিত চতুর্মুখ তুধুর সঙ্গে গান্ধর্বতত্ত্ববিদ তুধুর অভিন্নতা স্বীকার করেন না। তিনি বলেছেন : "But the context has no bearing on any *Tantra* connected with the name of *Tumburu*".^২ হেমচন্দ্র তাঁর 'অভিধানচিন্তামণি' গ্রন্থে (১।৪১) তুধুরকে

২। ভাষাড়া ডাঃ বাগ্‌চী তুধুর চতুর্মুখের রহস্যটিকে কবোজে দেবরাজ-অম্বষ্ঠানের সঙ্গে

জিনের উপাসক একটি বক্ষ ব'লে বর্ণনা করেছেন। হেমচন্দ্রের ভাষ্যকার উল্লেখ করেছেন: “তুহুতি অধতি বিদ্বান্ তুহুঃ”। বৌদ্ধগ্রন্থে তুহুকে ‘গন্ধর্বরাজ’ ব'লে উল্লেখ করা হয়েছে। বৌদ্ধ ‘মহাসময়সূত্ৰ’ গ্রন্থে^৩ গন্ধর্বশ্রেষ্ঠী হিসাবে পঞ্চশিখের সঙ্গে তিস্কর কন্যা সুরিয়বচ্চসার উল্লেখ পাওয়া যায়। পুনরায় ‘সকপজ্জহসূত্ৰ’ গ্রন্থে^৪ ঐ একই ধরনের উল্লেখ দেখা যায়। সেখানে পঞ্চশিখ সঙ্গীত দ্বারা বুদ্ধকে বিম্ব করছে এবং গন্ধর্ব-কন্যা ভদ্রা সুরিয়বচ্চসাও বিজ্ঞমান। পঞ্চশিখের কাহিনীতে পঞ্চশিখকে ‘বেলুবকাঠে তৈরী বীণার বাদনপ্রণালীতে বিশেষ দক্ষ’ ব'লে বর্ণনা করা হয়েছে। ‘পাসাদিকসূত্ৰ’ পালিগ্রন্থেও গন্ধর্ব-তিস্কর নামের উল্লেখ আছে। এই সূত্ৰ তথা সূত্রগ্রন্থগুলির চীনা-সংস্করণে গন্ধর্ব তথা গন্ধর্ব তিস্কর নাম অমুবাদ করা হয়েছে *Tau-feou-lu* = *tam-bieuru* = *tamburu* নামে।^৫ পালিসূত্রেও তুহুকে ‘তিস্কর’ নামে উল্লেখ করা হয়েছে, কিন্তু চীন-অমুবাদে ‘তুহু’ নামই দেখা যায়।

মহাভারতের আদিপর্বে (১।৬৫।৫১) তুহুকে ‘গন্ধর্বসন্তম’ বলা হয়েছে:

অগ্নিরা চাতিবাহুচ বিখ্যাতৌ চ হাহাহুঃ।

তুহুঃ চেতি চত্বারঃ স্মৃতাঃ গন্ধর্বসন্তমঃ ॥

মহাভারতের আদিপর্বের ১৫৯।৫৪ শ্লোকেও পুনরায় উল্লেখ আছে: “গন্ধর্বৈঃ সহিতঃ শ্রীমান্ প্রাগায়তঃ চ তুহুঃ”। প্রথম শ্লোকটিতে অগ্নিরা, অতিবাহু, হাহা ও হুহু এই চারজন গন্ধর্বের সকলকে তুহু ব'লে সম্বোধন করা হ'ত, কিন্তু দ্বিতীয় শ্লোকটিতে সঙ্গীতবিদ হিসাবে তুহু একজন স্বতন্ত্র গন্ধর্ব।^৬ নন্দিকেশ্বরের

সম্পর্কিত বলেছেন। দেবরাজ লিঙ্গরাজ-শিবেরই একটি তাত্ত্বিক প্রতীক। এই তাত্ত্বিকানুষ্ঠানটি ভারতবর্ষ থেকে খ্রীষ্টীয় ৭ম-৮ম শতাব্দীতে কবোজে প্রবর্তন করা হয়। খ্রীষ্টীয় ৮০২ অব্দে রাজা দ্বিতীয় জয়বর্ধন দেবরাজ-মন্দিরটি নির্মাণ করেন। ডাঃ বাগ্‌চি উল্লেখ করেছেন:

“Tumburu evidently had some sort of connection with the *Devarāja* cult. Devarāja was a phallic representation (*lingarāja*) of Śiva— and we have already seen that Tumburu was an emanation of Śiva himself.”—Vide *Studies in the Tantras* (1939), p. 22.

৩। Vide *Dialogues of Buddha*, pt. II, p. 288.

৪। Vide *Sakkapañha-suttanta*, pp. 302-303.

৫। Vide *Teou-foeu-lou* = *Tteu-zieu-ru* = *tu (m) buru* [cf. *Tripitaka*, New Tokio Ed., Vol. I, pp. 80, 634].

৬। ডাঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি নানান দিক থেকে বিচার করে পরিশেষে মন্তব্য করেছেন: “Whatever it may be, the number four seems to have been connected with the name of Tumburu, * *. But there is no doubt that Tumburu was *par excellence* a musician. He is mentioned as an authority on the musical science.”—*Studies in Tantras* (1939), p. 13.

অর্থ যেখানে 'শিব' সেখানে অনেকে তুঘুরুকে শিবের অহুচর ব'লেও উল্লেখ ক'রে থাকেন। গন্ধর্ব তুঘুরু শিবের অহুচর হওয়াও স্বাভাবিক। সঙ্গীতশাস্ত্রে তুঘুরুকে একজন প্রামাণিক গুণী হিসাবেই উল্লেখ করা হয়েছে। সঙ্গীত-রসায়নে শাক্তদেব আচার্যতালিকায় উল্লেখ করেছেন : "বায়ুবিদ্যাবহু রসাহজুনো নারদ-তুঘুরুঃ" (১১৬)। আমাদের মনে হয় নারদ উপাধিধারী গন্ধর্ব-সঙ্গীতশাস্ত্রীর মতো তুঘুরুও একজন ঐতিহাসিক আচার্য ছিলেন। তবে তুঘুরুবীণা, তঘুরা বা তানপুরার সঙ্গে ঋষি বা গন্ধর্ব তুঘুরুর নামের যে সম্পর্ক দেখা যায় তার ঐতিহাসিকতা সম্বন্ধে সন্দেহের যথেষ্ট কারণ আছে। কেননা তুঘুরু ঋষি, মুনি বা গন্ধর্ব যে শ্রেণীর সঙ্গীতশাস্ত্রী হোন, তাঁর অভ্যদয়-কাল নানান দিক দিয়ে খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম-৭ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে ব'লে অহুমান করতে পারি। কিন্তু তুঘুরীবাণীর উল্লেখ খৃষ্টপূর্ব যুগে মহাভারত-হরিবংশের সময়েও (খৃষ্টপূর্ব ৩০০-২০০) পাওয়া যায়। তুঘুরীবাণীই পরবর্তী যুগে (খৃষ্টীয় যুগে) তঘুরা, তঘুরা বা তানপুরা নামে প্রচলিত হওয়া স্বাভাবিক। অনেকের অভিমত নাকি খৃষ্টীয় অব্দের গোড়ার দিকে (খৃষ্টীয় ২য়—৫ম-৭ম শতাব্দী) সঙ্গীতশিল্পী ও শাস্ত্রী তুঘুরুর নামের সঙ্গে তুঘুরীবাণীটিকে সম্পর্কিত ক'রে তুঘুরুবীণা তথা তানপুরার নাম ভারতীয় সমাজে প্রচলন করা হয়েছে। প্রকৃতপক্ষে এই অভিমতের সপক্ষে এখনো কোন ঐতিহাসিক নথিপত্র পাওয়া যায় নি।

কবি লোচন (১৭শ শতাব্দীর মাঝামাঝি) তাঁর 'রাগতরঙ্গিনী' গ্রন্থে 'তুঘুরুনাটক' নামে একটি গ্রন্থের উল্লেখ করেছেন। অনেকে এই নাটকটির সঙ্গে গন্ধর্ব তুঘুরুকে সম্পর্কিত ক'রে বলেন 'তুঘুরুনাটক' গ্রন্থটি সঙ্গীতশাস্ত্রী তুঘুরুর রচিত। পণ্ডিত লোচন রাগ-রাগিণীদের গানের সময় নির্দেশ করতে গিয়ে উল্লেখ করেছেন : "অথ রাগাণাং গানকালঃ। তুঘুরুনাটকে।" উদ্ধৃতির ভঙ্গি থেকে মনে হয় লোচন তুঘুরুনাটক থেকেই প্রমাণ দিয়েছেন। "অথ রাগাণাং" তথা রাগগুলি হ'ল : মালতী, দেশাখ, পটমঙ্গরী, বিভাস, ভৈরবী, ললিত, গণ্ডকরি (গোণ্ডকরি), কামোদ, মালব, নাট, হিন্দোল, বসন্ত, গোড়, বরাড়ী, গুর্জরী প্রভৃতি। তিনি উদ্ধৃত করেছেন,

ত্ৰীপঞ্চমীং সমারম্ভ্য বাবংস্ত্রাচ্ছয়নং হরেঃ।

তাবৎসঙ্গরাগস্ত গানমুক্তং মনীষিভিঃ ॥

ইজ্ঞোখানং সমারভ্য বাবদুর্গামহোংসবম্ ।
 গেয়া ভাবদুর্ধৈর্নিত্যং মালত্ৰী সা মনোহরা ॥
 প্রাতর্গেয়স্ত দেশাখে ললিতঃ পটমঞ্জরী ।
 বিভাসো ভৈরবী চৈব কামোদো গণ্ডকর্ষাপি ॥
 একা বরাড়ী মধ্যাহ্নে সায়কর্গাট মালবৌ ।
 নাটশ্চৈব বিশেষেণ শেষ গেয়স্ত সর্বদা ॥

* * * *

শুদ্ধ শালগ সীকর্ণ ধাতুমাভুবিভেদতঃ ॥

দেশভাষা বিভেদাচ্চ রাগসংখ্যা ন বিজ্ঞতে ।—প্রভৃতি

এখানে আলোচনার বিষয় যে পণ্ডিত লোচন রাগের কাল-নির্ধারণের ব্যাপারে যে প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন তা যদি সত্যই গম্ভীর তুষ্ক-রচিত নাটকের অন্তর্ভুক্ত ব'লে গণ্য হয় তবে তুষ্ককে আমরা অনেক পরবর্তীকালের গ্রন্থকার ও কলাবিদ ব'লে মনে করিব, কেননা প্রমাণশ্লোকগুলিতে—বিশেষ ক'রে মালত্ৰী, ললিত, নটমঞ্জরী, ভৈরবী প্রভৃতি দেশী রাগ বা রাগিনীগুলি খৃষ্টীয় ৯ম থেকে ১১শ শতাব্দীর আগেকার অবদান নয়। তাছাড়া গানের অবয়ব বা অংশ ও রাগকে বোঝাবার জন্য 'ধাতু' ও 'মাতৃ' পরিভাষাগুলিও ঐ সময়ের সৃষ্টি, খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম-৭ম শতাব্দীর নয়। আবার নানান দিক দিয়ে বিচার করলে শাস্ত্রী তুষ্ক কোহল, বাষ্টিক, শাহুল প্রভৃতি আচার্যদের প্রায় সমসাময়িক তথা খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম-৭ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ের গুণী ব'লে ধারণা হয়।

পুনরায় তথাকথিত তুষ্কনাটকের শ্লোকগুলির সঙ্গে মধ্যযুগীয় সঙ্গীতশাস্ত্রী পণ্ডিত শুভকরের রচিত 'সঙ্গীত-দামোদর' গ্রন্থে উল্লিখিত শ্লোকের হুবহু মিল দেখা যায় এবং থাকাও স্বাভাবিক। শুভকর সঙ্গীত-দামোদরে রাগের সময়-নির্ধারণের বেলায় তুষ্কনাটকের নজির দিয়েছেন : "তথাচ তুষ্কনাটকে"। মোটকথা সঙ্গীত-দামোদরের উদ্ধৃতি ও রাগতরঙ্গিনীর উদ্ধৃতি একই, পার্থক্য কেবল শেষের শ্লোকটি নিয়ে। সঙ্গীত-দামোদরে শেষের শ্লোকটি হ'ল

রাগান্ দধতি গোবিন্দে রাগান্ দধতি চেতসি ।

গোপিকা গোপিকাঃ পতৌ ভাবানাং ভাবিনামানি ॥

লোচন যে সম্ভবত তুষ্কনাটকের শ্লোকগুলি শুভকরের 'সঙ্গীত-দামোদর' থেকে গ্রহণ করেছেন তা তাঁর ১৩২ পৃষ্ঠায় ('রাগতরঙ্গিনী'-দারভাঙ্গা-সংস্করণ) "অর্ধাটীনাস্ত"-পর্বায়ে "ভজ দামোদরঃ" (পৃ: ১৩৩) শব্দগুলি থেকে বোঝা যায়। কবি লোচন

নায়িকার বর্ণনায় “শৃঙ্গারেযু ভবন্ত্যেতে” প্রভৃতি শ্লোকগুলি সঙ্গীত-দামোদর থেকে উদ্ধৃত করেছেন। সঙ্গীত-দামোদরের ১ম স্কন্ধে “অথ নায়িকাঃ” পর্ধ্যয়ে উল্লিখিত শ্লোকগুলির সঙ্গে রাগভরঙ্গীতে উদ্ধৃত শ্লোকগুলির মিল আছে। সুতরাং বোঝা যায় কবি লোচন সঙ্গীত-দামোদরকার শুভঙ্করের পরবর্তী গ্রন্থকার। তাছাড়া শুভঙ্কর সঙ্গীত-দামোদরে তুস্কনাটকের যে “রাগান্ দধতি গোবিন্দে * * গোপিকা গোপিকাঃ পঠ্যো” প্রভৃতি শ্লোক উদ্ধৃত করেছেন তা সম্পূর্ণ মধ্যযুগীয় ভাবধারাপুষ্ট, সুতরাং তুস্কনাটকটি খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম-৭ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সঙ্গীতগুণী তুস্কর রচিত নয় এই আমাদের ধারণা। তুস্কর নামাক্ত ক’রে মধ্যযুগের কোন সঙ্গীতশাস্ত্রী তুস্কনাটক গ্রন্থখানি রচনা ক’রে থাকবেন।

॥ নন্দিকেশ্বর ॥

নন্দি বা নন্দিকেশ্বরের নাম ভরতের নাট্যশাস্ত্রে উল্লেখ পাওয়া যায় না। দত্তিল ও তাঁর গ্রন্থে (দত্তিলম) নন্দিকেশ্বরের নামোল্লেখ করেন নি, অথচ তিনি ভরত, কোহল, বিশ্বাখিল প্রভৃতির নাম উল্লেখ করেছেন। তবে মতঙ্গের বৃহদেনীতে নন্দিকেশ্বরের নামোল্লেখ ও প্রমাণবাক্যের নিদর্শন পাওয়া যায়। সুতরাং নন্দিকেশ্বরের অভ্যুদয়-কাল খৃষ্টীয় ২য়-৩য় থেকে ৫ম-৭ম শতাব্দীর মাঝামাঝি এবং কোহল ও দত্তিলের পরবর্তী সময়ে ব’লে অনুমান করি। মতঙ্গ দ্বাদশস্বরমূর্ছনার আলোচনায় নন্দিকেশ্বরকে কোহল প্রভৃতির মতো প্রামাণিক শাস্ত্রী হিসাবে গ্রহণ করেছেন। মূর্ছনার প্রসঙ্গে বৃহদেনীতে নন্দিকেশ্বরের প্রমাণবাক্যটি হ’ল : ‘নন্দিকেশ্বরেণাপ্যুক্তঃ—

দ্বাদশস্বরসম্পন্ন জাতব্য মূর্ছনা বৃধেঃ।

জাতিভাবাদিসিদ্ধার্থঃ তারমঙ্গাদিসিদ্ধয়ে ॥’

নন্দিকেশ্বরের সঙ্গে সঙ্গে মতঙ্গ কোহলের অভিমতও উদ্ধৃত করেছেন। যেমন,

ষোজনীয়ে বৃধৈর্নিত্যঃ ক্রমো লক্ষ্যানুসারতঃ।

সংস্থাপ্য মূর্ছনা জাতিরাগভাবাদিসিদ্ধয়ে ॥

কোহলের ‘জাতিরাগভাবাদিসিদ্ধয়ে’ শব্দগুলির সঙ্গে নন্দিকেশ্বরের ‘জাতিভাবাদিসিদ্ধার্থঃ’ কথাগুলির মিল আছে। কোহল ও নন্দিকেশ্বরের প্রমাণবাক্যের নজিরে মতঙ্গ সিদ্ধান্ত করেছেন মঙ্গ মধ্যাদি তিনটি স্থানকে প্রতিপাদনের জন্য আচার্যেরা সাতটি স্বরের মতো বারোটি স্বরের মূর্ছনারও প্রয়োগ করেছেন, সুতরাং

ক্রম-আরোহণ-রূপ বারোটি স্বরের মূর্ছনা প্রতিপন্ন হ'ল : “বহ্মা-প্যাসাঐঃ সপ্তস্বরমূর্ছনাঃ প্রতিপাদিতাঃ স্থানত্রিভয়প্রাপ্ত্যর্থঃ স্বাদশস্বরৈরেব মূর্ছনাঃ প্রযুক্তা ইতি”। এই শ্লোকটি থেকে বোঝা যায়, নন্দিকেশ্বর জাতিরাগ, গ্রামরাগ ও ভাষারাগাদি গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী উভয় সঙ্গীতের বিষয়েই সুশিক্ষিত ছিলেন। অবশ্য তাঁর সময়ে সমাজে অভিজাত দেশীসঙ্গীতের অল্পশীলনেরই সমাদর ছিল। তখন আঞ্চলিক ও জাতীয় স্বরগুলিকে দশলক্ষণে সংস্কৃত ক'রে অভিজাত করার কাজ পুরোমাত্রায় চলেছে। সাত ও বারো এই উভয় শ্রেণীর স্বর-মূর্ছনাই তিনি স্বীকার করতেন। তা'ছাড়া শ্রুতি, তান, অলংকার, দশলক্ষণ, রাগের বিকাশে বিচিত্র রস ও ভাব প্রভৃতির উপযোগিতাও যে স্বীকার করেছেন তা বোঝা যায়।

পূর্বে উল্লেখ করেছি যে ভারতের নাট্যশাস্ত্রে নন্দিকেশ্বরের নামের উল্লেখ নাই। নাট্যশাস্ত্রের কাশী-সংস্করণে কোন নামের উল্লেখ পাওয়া যায় না, কিন্তু কাব্যমালা-সংস্করণের পরিশেষে “সমাপ্তস্তাৎ [গ্রন্থঃ] নন্দিভরতসংগীত-পুস্তকম্” কথাগুলির উল্লেখ থাকায় সাধারণতই মনে হয় নন্দি বা ‘ভরত’-উপাধিধারী নন্দিকেশ্বর নাট্যশাস্ত্র-রচনার সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত ছিলেন। নাট্যশাস্ত্রের আলোচনার সময় আমরা এ'কথা সামান্যভাবে আলোচনা করেছি। বিশেষ বিচার-বিশ্লেষণের পরিপ্রেক্ষিতে বলা বোধহয় অসমীচীন হবে না যে কাব্যমালা-সংস্করণ-নাট্যশাস্ত্রের পরিশেষে ‘নন্দিভরতসংগীতপুস্তকম্’ শব্দগুলি আসলে প্রক্ষিপ্ত। কেননা আমরা পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে অনেকের মতে নাট্যশাস্ত্রের শেবাংশ রচনা করেছিলেন আচার্য কোহল নাট্যশাস্ত্রের সকল সংস্করণে তার সামান্য ইঙ্গিতও আছে। সুতরাং নন্দি, নন্দিকেশ্বর বা নন্দিভরত নাট্যশাস্ত্রকে ‘সঙ্গীতগ্রন্থ’ নামাঙ্কিত ক'রে কেন শেবাংশ রচনা করার দায়িত্ব গ্রহণ করেছিলেন (?) তা বোঝা যায় না। আর যদি ধরেই নেওয়া যায় যে নন্দিকেশ্বর নাট্যশাস্ত্রের শেবাংশটি সঙ্গীতের উপযোগী ক'রে ভারতোত্তরকালে রচনা করেছিলেন, কিন্তু তারই বা চাক্ষুষ নিদর্শন আমরা পাই কোথা? নাট্যশাস্ত্রের (কাব্যমালা-সংস্করণ) শেবাংশে ৬৭শ অধ্যায়ে^১ বা তার দু'তিনটি পূর্ববর্তী অধ্যায়েও প্রত্যক্ষ-একমাত্র সঙ্গীতের আলোচনা নাই, যতটুকু আছে তা নাট্য-আয়োজনের অল্পসঙ্গী

১। কাশী-সংস্করণ-নাট্যশাস্ত্রটি ৩৬৭ অধ্যায়ে সমাপ্ত : “ইতি ভারতীয়ে নাট্যশাস্ত্রে নাট্যাবতারো নাম ষট্‌ত্রিশোহধ্যায়ঃ । ৩৬৭” কিন্তু কাব্যমালার ৩৭শ ও কাশীর ৩৬ অধ্যায়ের বিবরণস্থ প্রায় এক।

হিসাবে। যাননীর রাইস সাহেব মহীশূর ও কুর্গের গ্রন্থতালিকায় ‘নন্দিভরতম্’ নামে একটি গ্রন্থের নাকি সন্ধান পেয়েছিলেন। মাস্তোজের পুস্তকতালিকায়ও নন্দিভরতের কথার উল্লেখ দেখা যায় : “নন্দিভরতোক্ত সংকরহস্তাধ্যায়ঃ”। এ’ছাড়া তামিলভাষায় একটি টীকাগহিত ‘ভরতার্ঘচন্দ্রিকা’ নামে নন্দিকেশ্বর বা নন্দিভরতের গ্রন্থের সন্ধান পাওয়া যায়। ভরতার্ঘচন্দ্রিকার প্রণয়কর্তা পার্বতী ও সিদ্ধান্তী নন্দিকেশ্বর। গ্রন্থের নানার্থপ্রকরণের শেষে উল্লেখ দেখা যায় : “ইতি নন্দিকেশ্বর-বিরচিত পার্বতীপ্রযুক্ত ভরতচন্দ্রিকা নানার্থপ্রকরণং সমাপ্তমাসীৎ”। কিন্তু তাজোর গ্রন্থাগারে রক্ষিত ‘ভারতার্ঘব’ গ্রন্থের পাণ্ডুলিপিতে এই ভরতচন্দ্রিকার (?) নানার্থপ্রকরণটিকে ১০ম অধ্যায়-রূপে উল্লেখ দেখা যায়।

ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার ‘ভরতচন্দ্রিকা’ অর্থাৎ ‘ভরতার্ঘচন্দ্রিকা’ গ্রন্থটিকে ‘ভরতার্ঘব’ গ্রন্থের সারসংকলন বলেছেন। ‘ভরতার্ঘব’ গ্রন্থটিতে নাকি ৪০০ শ্লোকের সমাবেশ ছিল—নন্দি ও স্মৃতির মধ্যে কথোপকথনের আকারে লিখিত। তাজোর-গ্রন্থাগারে রক্ষিত পাণ্ডুলিপিতে নাকি ৫ম থেকে ১৪শ এই দশটি অধ্যায় মাত্র আছে এবং সে অধ্যায়গুলির নাম ‘গুহেশভরতলক্ষণ’—অভিনয় সম্বন্ধে আলোচনা। ১৪শ অধ্যায়ের শেষে উল্লিখিত দেখা যায় : “ইতি ত্রীনন্দিকেশ্বরবিরচিত ভরতার্ঘবে নাট্যার্ঘবে স্মৃতিবোধকে সপ্তলক্ষ্যপ্রকরণং নাম চতুর্দশোহধ্যায়ঃ”।^২ ডাঃ রাঘবন উল্লেখ করেছেন ‘গুহেশভরত’ নামটি শুদ্ধ নয়, পরিশুদ্ধ নাম ‘গুহকেশভরত’, কেননা স্মৃতি ছিলেন গন্ধর্বজাতীয় গুহকদের রাজা আর তারি জ্ঞাত তার নাম ছিল গুহকেশ। নন্দিকেশ্বর গুহকেশ-স্মৃতিকে লক্ষ্য ক’রে নাট্যবিষয়ের আলোচনা করেছিলেন।^৩

তাজোর-গ্রন্থাগারের পুস্তকতালিকায় নন্দিকেশ্বরের নামাঙ্কিত ‘তাললক্ষণ’ নামে আর একটি গ্রন্থের সন্ধান পাওয়া যায়। গ্রন্থটির সূচনায় উল্লিখিত হয়েছে : “নন্দিকেশ্বরায় নমঃ”। কিন্তু এই নন্দিকেশ্বর কে? নন্দিকেশ্বর নিজেকে কখনো ‘নন্দিকেশ্বরায় নমঃ’ বলে প্রণাম করতে পারেন না। অনেকে বলেন প্রণাম্য নন্দিকেশ্বর ‘শিব’; গ্রন্থকার নন্দিকেশ্বর শিব-নন্দিকেশ্বরকে প্রণাম

২। Vide History of Classical Sanskrit Literature, pp. 825-826.

৩। (ক) Vide The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. III, 1932, p. 16.

(খ) ‘ভরতার্ঘব’ পাণ্ডুলিপি সম্বন্ধে (a) Vide Descriptive Catalogue of Sans. Mss. in the Oriental Mss. Library, Madras, Vol. XII, No. 8735; (b) Triennial Catalogue of Sans. Mss. in Oriental Library, Madras, Vol. II, No. 1360, Vol. III, No. 2435.

ক'রে তবে 'ভাললক্ষণ' গ্রন্থটি আরম্ভ করেছেন। যুক্তিটি সাবলীল হ'লেও বিশেষ সুদৃঢ় নয়, তাই 'ভাললক্ষণ' গ্রন্থটি সত্যিই অভিনয়দর্পণকার বা 'ভরতার্ণব' রচয়িতা নন্দিকেশ্বরের রচনা কিনা সে বিষয়ে যথেষ্ট সন্দেহ আছে।

একথা ঠিক যে নন্দিকেশ্বর সঙ্গীতের চেয়ে নাট্যের আলোচনাই বিশেষভাবে করেছেন। কবি রাজশেখর জাঁর 'কাব্যমীমাংসা' গ্রন্থে সাহিত্যের উৎপত্তি সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে নন্দিকেশ্বরকে রসশাস্ত্রের রচয়িতা ব'লে উল্লেখ করেছেন। 'অভিনয়দর্পণ' গ্রন্থখানি আলোচনা করলে অবশ্য সে কথা চাক্ষুষভাবে প্রমাণ হয়। 'অভিনয়দর্পণ' ছাড়া তাজোর-গ্রন্থাগারে সংরক্ষিত 'ভরতার্ণব' গ্রন্থের পাণ্ডুলিপির ১০ম অধ্যায়ে যেমন নাট্যসম্বন্ধীয় 'ভরতচন্দ্রিকা' গ্রন্থের উল্লেখ পাওয়া যায় তেমনি তার ১৩শ অধ্যায়ে ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যের সঙ্গে সম্পর্কিত আর একখানি নাট্যগ্রন্থেরও নিদর্শন পাওয়া যায়। ভরতার্ণবের ১৩শ অধ্যায় উল্লিখিত অংশটি হ'ল :

স্মৃতে শ্রুতাং সম্যক যাজ্ঞবল্ক্যো মহামুনিঃ ।

তাণ্ডবানাং গতীনাং চ ভরতার্ণবলক্ষণে ॥

নাট্যশাস্ত্রক্রমং সম্যক উক্তবান্ ক্রমপূর্বকম্ ।

অনেকে নন্দিকেশ্বর ও ঋষি তত্ত্ব এই দু'জনকে অভিন্ন ব্যক্তি বলেন (?)। সঙ্গীত-রত্নাকরে নর্তনাধ্যায়ের টীকায় কল্লিনাথ অন্ততপক্ষে পাঁচবার তত্ত্ব নাম উদ্ধৃত করেছেন। সেখানে তত্ত্ব 'ভট্টতত্ত্ব' নামে পরিচিত : "অন্তোহপি বহবঃ পূর্বং প্রযুক্তা ভট্টতত্ত্বনা"। কল্লিনাথ অবশ্য কোহলের 'সঙ্গীতমেক্স' থেকে পাঠ উদ্ধৃত করেছেন ও সেখানে নন্দিকেশ্বরের কোন নামের উল্লেখ নাই। কাজেই তত্ত্ব বা ভট্টতত্ত্ব নন্দিকেশ্বর থেকে পৃথক আচার্য ছিলেন ব'লে আমাদের ধারণা।

আচার্য অভিনবগুপ্ত নন্দিকেশ্বর সম্বন্ধে অভিনবভারতীতে আলোচনা করেছেন, কিন্তু নন্দিকেশ্বর সম্বন্ধে তাঁর ধারণা প্রত্যক্ষ নয়, কেননা কীর্তিধরাচার্যের মতবাদই তিনি উল্লেখ করেছেন, প্রত্যক্ষভাবে নন্দিকেশ্বরের কোন বিষয় নিয়ে তিনি সম্ভবত আলোচনা করেন নি। তা'ছাড়া তিনি স্বীকারও করেছেন : "যন্তঃ কীর্তিধরেন নন্দিকেশ্বরভদ্ভাগ্যগামিষেন (?) দর্শিতং তদগ্ৰাভিঃ (তদম্ভাভিঃ) ন দৃষ্টং, তং-প্রত্যয়ান্তু লিখ্যতে"। আচার্য কীর্তিধর নন্দিকেশ্বরের গ্রন্থ থেকে নাট্যের পূর্বরঞ্জে অল্পাংশে বার্গ-আসারিতনৃত্যের প্রয়োগ সম্বন্ধে যা আলোচনা করেছিলেন

অভিনবগুপ্ত তারই উল্লেখ করেছেন যাত্রা।* তবে অভিনবগুপ্তের ‘অভিনব-ভারতী’ থেকে বোঝা যায় তিনি ‘নন্দিমত্ত’ নামে একটি গ্রন্থের সন্ধান পেয়েছিলেন ও সে’সম্বন্ধে তিনি উল্লেখও করেছেন,

‘তথা চ নন্দিমত্তে উক্তং—

রেচিতাথোহঙ্কহারো যো দ্বিধা তেন হৃশেষতঃ ।

তুষ্ণস্তি দেবতাস্তেন তাণ্ডবে তে নিয়োজয়েৎ ॥’

নন্দিকেশ্বরের অভ্যাস ও রচনা-কাল প্রভৃতি নিয়ে বিচিত্র মতবাদের প্রচলন আছে । অনেকে তাঁকে নাট্যশাস্ত্রকার ভারতেরও পূর্ববর্তী বলেন ও অনেকে আবার ভারতের সমসাময়িক ব’লেও উল্লেখ করেন । তাঁরা বলেন নন্দি বা নন্দিকেশ্বর প্রথমে শিবের (সদাশিবভরত ?) কাছ থেকে নাট্য ও সঙ্গীতবিজ্ঞান শিক্ষা করেন এবং পরবর্তী গ্রন্থকারেরাও ভারত ও নন্দিকেশ্বরের নামও একই সঙ্গে উল্লেখ করেছেন দেখা যায়।^১ যেমন দামোদর-মিশ্র তাঁর ‘কুট্টনীমত’ গ্রন্থে (খৃষ্টীয় ৮ম শতাব্দী) প্রাচীন শাস্ত্রী হিসাবে ভারতের পাশাপাশি নন্দিকেশ্বরের নামোল্লেখ করেছেন।^২ সারদাতনয় তাঁর ‘ভাবপ্রকাশন’ গ্রন্থে (৩য় অধ্যায়ে) উল্লেখ করেছেন যে নন্দিকেশ্বর মুনি ভারতকে নাট্যকলা শিক্ষা দিয়েছিলেন । কিন্তু সারদাতনয় এই ধারণা কোথা থেকে পেলেন তার কোন প্রমাণপঞ্জীর কথা তিনি উল্লেখ করেন নি । বাৎস্তায়ন নন্দিকে আবার শিবের অমুচর ব’লে উল্লেখ করেছেন । নন্দি তথা নন্দিকেশ্বর নাকি ‘কামশাস্ত্র’ নামে একটি গ্রন্থও রচনা করেছিলেন । বাৎস্তায়ন উল্লেখ করেছেন : “মহাদেবামুচরশ্চ নন্দী সহশ্রেণাধ্যায়ানাং পৃথঙ্কামমুদ্রং প্রোবাচ” । কিন্তু নন্দিকেশ্বর-প্রণীত কোন কামশাস্ত্রের উল্লেখ কোন গ্রন্থে আজ পর্যন্ত পাওয়া যায় না । নন্দিকে অনেকে আবার তুঙ্গরূপ অতো শিব বা মহাদেবেরই অভিন্ন মূর্তি বলেন।^৩ কিন্তু সঙ্গীত-রসিকেরা শাস্ত্রদেব

* ১। Vide *The Journal of the Music Academy*, Madras, Vol. III, 1932, p. 15.

৩। “Nandikeśvara or Nandin shortly, was the first to receive initiation into the science of music from Śiva. * * While Bharata confined himself to music in relation to drama, Nandikeśvara interested himself in the music requisite for ceremonials and festivals.”—*HSL.*, p. 825.

১। Vide Dr. S. K. De : *The Sanskrit Poetics*, pp. 24-26.

২। ডাঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্চি উল্লেখ করেছেন : “Nandikeśvara is another name of Śiva; * * still it seems probable that Tumburu was no other than Śiva himself.”—*Studies in the Tantras*, pp. 13-14.

কতটুকু তা বিচার করা প্রয়োজন। নন্দিকেশ্বরই বরং উল্লেখ করেছেন : “নাট্যবেদং দদৌ পূর্বং ভরতায় ‘চতুমুখঃ’। চতুমুখ ক্রহিণ-ব্রহ্মারই গৌরবসূচক উপাধি। তা’ছাড়া নন্দিকেশ্বর-সম্প্রদায়কে যে তিনি ভরতের সম্প্রদায়ের চেয়ে প্রাচীন বলেছেন তাও কতটুকু সমীচীন তা আলোচনার বিষয়।”^{১৪}

পরবর্তী গ্রন্থকাররা উল্লেখ করেছেন যে ভরত ও নন্দিকেশ্বর উভয়ের মতের মধ্যে যথেষ্ট পার্থক্য সৃষ্টি হয়েছিল। অভিনবগুপ্ত মৃদঙ্গের প্রসঙ্গে নন্দিকেশ্বরের উল্লেখ ক’রে উভয়ের (ভরত ও নন্দিকেশ্বর) মতের পার্থক্য দেখিয়ে বলেছেন :

‘যথোক্তং নন্দীশ্বর মতে—

ষোড়শস্থপি বর্ণেষু ভেদাঃ পঞ্চদশোদিতাঃ।

তাড়নে গ্রহসঙ্কানমোক্ষে মুখচতুষ্টয়ম্ ॥

‘নন্দীশ্বরসংহিতা’ গ্রন্থের উল্লেখ ক’রে রঘুনাথও ঐ পার্থক্যের কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন আচার্য উমাপতি তাঁর ‘ঐম্যাপতম্’ গ্রন্থে নাট্যের আলোচনায় ভরতের মতের সঙ্গে একমত হ’তে পারেন নি। কল্লিনাথ অবশ্য অনৈক্যের পরিবর্তে নন্দিকেশ্বর, ভরত ও মতঙ্গের মতের তুলনা করেছেন : “যদি পুনর্যতঙ্গ-নন্দিকেশ্বরাদিভিঃ প্রয়োগে স্থানত্রয়ব্যাপ্তিসিদ্ধার্থং লক্ষ্যাহুরোদেন দ্বাদশশ্বরমূর্ছনা অপ্যুক্তা * *। কুতোহয়ং নিয়মঃ। ভরতাদিনিয়মিতস্বাত্তাসাম্। যথাহহ ভরতঃ—‘মধ্যমস্বরেণ বৈণবেন মূর্ছনানির্দেশঃ’ ইতি। মতঙ্কোহপি—‘মধ্যসপ্তকেন মূর্ছনানির্দেশঃ কার্ধো মঙ্গতারসিদ্ধার্থম্’ ইতি।”^{১৫} প্রকৃত্যে অশোকনাথ শাস্ত্রী তাঁর বাঙ্গালা-সংস্করণ অভিনয়দর্পণের ভূমিকায় ভরত, নন্দিকেশ্বর ও শাক্‌দেবের মধ্যে শিরঃকর্ম, দৃষ্টি, গ্রীবা, হস্ত, অসংযুত-হস্ত, সংযুত-হস্ত, নৃত্তহস্ত, পাদভেদ, মণ্ডল, উৎপ্লবন, ভ্রমরী, চারো, স্থান, গতি প্রভৃতি বিষয়ের আলোচনায় যেখানে তাঁদের মধ্যে মত-পার্থক্য সৃষ্টি হয়েছে তার উল্লেখ করেছেন। তাঁর অভিমত যে, সঙ্গীত-রত্নাকরের নর্তনাধ্যায়টি ভরত-সম্প্রদায়ের অমুবর্তী। আবার অনেকে বলেন যে শাক্‌দেব বিশেষভাবে নন্দিকেশ্বরের মতেরই অমুবর্তী ছিলেন।

নন্দিকেশ্বর নাট্য, নৃত্ত ও নৃত্য এ’তিনটির পরিচয়-প্রসঙ্গে বলেছেন : যা নাট্য তাই নাটক। নাট্য পূজার উপযোগী ও প্রাচীন কথায়ুক্ত : “নাট্যং তন্মাত্রকষ্টেব

১৪। প্রকৃত্যে অশোকনাথ শাস্ত্রী তাঁর অভিনয়দর্পণের বাঙ্গালা-সংস্করণে নন্দিকেশ্বর, ভরত ও কোহল-মতঙ্গ সম্প্রদায় তিনটির আলোচনা করেছেন।—অভিনয়দর্পণের ভূমিকা, পৃ’ ১/০-৬/০ দ্রষ্টব্য।

১৫। ‘সঙ্গীত-রত্নাকর’ (পূনা-সংস্করণ), পৃ’ ৪৭, এবং (আভ্যাস সংস্করণ) ১ম ভাগ, পৃ’ ১০৪।

পূজ্য পূর্বকথায়ুতম্'। 'নৃত্ত' ভাববিহীন ও 'নৃত্য' রস ও ভাবযুক্ত।^{১৩} সারদাতনয় বলেছেন 'নৃত্ত' নট-কর্তৃক রঙ্গাভিনয়কর্ম, আর 'নৃত্য' ভাব ও রঙ্গাঙ্গিত কর্ম। প্রকৃত-পক্ষে আঙ্গিকাদি চারটি অভিনয়বিহীন গাত্রবিক্ষেপের নাম 'নৃত্ত'। নৃত্যবিদগণ নৃত্যকে মার্গ ও নৃত্তকে দেশীশ্রেণীভুক্ত বলেছেন। সারদাতনয় 'ভাবপ্রকাশন' গ্রন্থে নৃত্ত ও নৃত্যকে মধুর ও উদ্ধত—লাস্ত্র ও তাণ্ডব ভেদে দু'ভাগে ভাগ করেছেন। শাক্তদেব তাণ্ডব ও লাস্ত্রের পার্থক্য বিশেষভাবে স্বীকার করেছেন। তিনি সঙ্গীত-রত্নাকররের নর্তনাধ্যায়ের (৭ম) সূচনায় উল্লেখ করেছেন,

প্রয়োগমুদ্রতং স্মৃতা স্বপ্রযুক্তং ততো হরঃ ।

তথুনা স্বগণাগ্রণ্য ভরতায় গদীর্দিশং ॥

লাস্ত্রমস্ত্রাগ্রনঃ প্রীত্যা পার্বত্যা সমদীর্দিশং ।

বুদ্ধাহথ তাণ্ডবং তণ্ডোমর্ত্যোভ্যো মুনয়োহবদন্ ॥

পার্বতী ত্রুশাস্তিস্ম লাস্ত্রং বাণাংমজ্জাহুসাম্ ।

তয়া দারবতীগোপ্যস্তাভিঃ সৌরাষ্ট্রমোষিতঃ ।

তাভিস্ত শিক্ষিতা নার্যো নানাঙ্গনপদাস্পদা ॥

এবং পরম্পরাপ্রাপ্তমেতল্লোকে প্রতিষ্ঠিতম্ ।

এখানে দেখা যায় তাণ্ডবকে উদ্ধত ও উগ্র নৃত্য হিসাবে তণ্ডুর তথা পুরুষের মাধ্যমে, আর লাস্ত্র স্কুমার কোমল ব'লে পার্বতী তথা নারীর মাধ্যমে প্রচার করেছিলেন। দারাবতী, সৌরাষ্ট্র প্রভৃতি জনপদের নারীরা পার্বতীর কাছ থেকে নৃত্য (লাস্ত্র) শিক্ষা করেছিলেন। তাণ্ডব ও লাস্ত্রের মধ্যে এখানে যথেষ্ট পরিমাণে ভেদ সৃষ্টি হয়েছে। অথচ আমরা আলোচনা করেছি যে ভরত নাট্যশাস্ত্রে তাণ্ডব ও লাস্ত্রের মধ্যে ঠিক ভেদ স্বীকার করেন নি ও তারি জগ্ন স্বী ও পুরুষ উভয়ের পক্ষে তিনি তাণ্ডবনৃত্যের বিধান দিয়েছেন। কিন্তু খ্রীষ্টীয় ৯ম-১০ম থেকে ১৩শ শতাব্দীর সমাজে তাণ্ডব ও লাস্ত্রের প্রয়োগে বেশ পার্থক্য সৃষ্টি হয়েছিল। তখন যে নৃত্য অঙ্গহার, লয় ও ললিতভাবযুক্ত এবং কৈশিকীরুতিসম্পন্ন তাকেই 'লাস্ত্র' বলা হ'ত, আর যে নৃত্যের করণ ও অঙ্গহার উদ্ধত ও বীররসের ত্রোতক এবং বৃত্তি আরভটী তাকে 'তাণ্ডব' বলা হ'ত। অবশ্য এ'নিয়ে মতভেদও আছে। বিঘম, বিকট ও লঘু ভেদে নৃত্যকে শাক্তদেব আবার তিনভাগে বিভক্ত করেছেন। সঙ্গীত-দামোদরে নারদ

(২য়) তাণ্ডবকে পেলি ও বহরূপ এই দু'ভাগে এবং লাস্ত্রকে ছুরিত ও যৌবত দু'ভাগে বিভক্ত বলেছেন। পেলিতে অঙ্গবিক্ষেপের প্রাধান্য থাকে। বহরূপে ছেদন, ভেদন প্রভৃতি এবং বীররসের ও উদ্ধতভাবে প্রকাশ থাকে। ছুরিতনৃত্যে নান্দক ও নায়িকার মধ্যে ভাব ও রসের বিকাশ ও বিনিময় থাকে। যৌবত মধুর ও লীলান্বিত নৃত্য।

নন্দিকেশ্বর নৃত্যের স্থানকে 'রঙ্গ' বলেছেন : “তদগ্রে নটনং কুর্বাৎ তৎস্থলং রঙ্গ উচ্যতে”। এই রঙ্গ বা নৃত্যমণ্ডপ কিভাবে সাজানো উচিত ও কিভাবে সেখানে শিল্পী-সমাবেশ করা হ'ত তার পরিচয় দিয়ে নন্দিকেশ্বর বলেছেন,

রঙ্গমধ্যে স্থিতে পাত্রে তৎসমীপে নটোত্তমঃ ॥

দক্ষিণে তালধারী চ পার্শ্বদ্বন্দ্বৈ মুদঙ্গকৌ।

তয়োর্মধ্যে গীতকারী শ্রুতিকারস্তদন্তিকে ॥

এবং তিষ্ঠেৎ ক্রমেণৈব নাট্যাঙ্গৌ রঙ্গমণ্ডলী।

নর্তকী যখন রঙ্গমধ্যে স্থান গ্রহণ করত তখন তার কাছে একজন উত্তম অভিজ্ঞ নট থাকত। তার দক্ষিণে করতালধারী ও দু'পাশে দু'জন মুদঙ্গী বা মুদঙ্গবাদক আসন গ্রহণ করত। মুদঙ্গীদের মাঝখানে থাকত গানকারী বা গায়ক ও তার কাছে শ্রুতিকার বা একজন বাগ্গবন্তী থাকত। নাট্যের সূচনায় রঙ্গের যারা প্রযোজনা করত তারা এই ক্রম অনুসরণ ক'রে বসত। এখানে দেখা যায় ভরতের কুতপবিভাসের বা আসন-বিছানোর পদ্ধতি থেকে নন্দিকেশ্বরের আসনসজ্জার ধারা একটু ভিন্ন। তবে নৃত্য ও নাট্যে গায়ক ও বাদকের উপযোগিতা যে প্রাচীন ভারতে অপরিহার্য ছিল তা ভরত ও নন্দিকেশ্বরের বর্ণনা থেকে বোঝা যায়। পূর্ববঙ্গের বিধানের পর ভাব ও তালের দিকে লক্ষ্য রেখে নৃত্য, গীত ও অভিনয় আরম্ভ করা হ'ত : “এবং কৃত্বা পূর্বরঙ্গং নৃত্যং কাৰ্যং * * * নৃত্যং গীতাভিনয়নভাবতালযুতং ভবেৎ”। কণ্ঠে স্বরের অপরূপ লীলায়ণের সঙ্গে হাতের ইঙ্গিতে গানের অর্থ বোঝানো হ'ত। চোখের ভঙ্গিতে ভাব ও পদদ্বয়ে তাল প্রদর্শন করা হ'ত।^{১৭} এই সকল-কিছুর পিছনে থাকত কিন্তু মনের খেলা, ভাবের বিকাশ ও রসের স্বতঃস্ফূর্ত ধারা। মোটকথা রস ও ভাবের বিকাশসাধন করাই ছিল নৃত্য, গীত ও অভিনয়ের মুখ্য-উদ্দেশ্য। নন্দিকেশ্বর ঐ প্রসঙ্গে উল্লেখ ক'রে বলেছেন,

যতো হস্তন্ততো দৃষ্টিংতো দৃষ্টিন্ততো মনঃ ।

যতো মনন্ততো ভাবো যতো ভাবন্ততো রসঃ ॥

ভরতও নাট্যশাস্ত্রে রস ও ভাবের ওপরই জোর দিয়েছেন নৃত্য, গীত, বাস্তব ও অভিনয়ের বেলায়। নন্দিকেশ্বর অভিনয়ের পরিচয়-প্রসঙ্গে আঙ্গিকাভিনয়, বাচিকাভিনয়, আহাৰ্ণাভিনয়, সাস্ত্রিকাভিনয়, অভিনয়ের সাধন-রূপ অঙ্গ, প্রত্যঙ্গ, উপাঙ্গ, শিরোভেদ, সমশির, উদাহিতশির, অধোমুখশির, আলোলিতশির, ধৃতশির, কম্পিতশির, পরাবৃত্তশির, উৎক্ষিপ্তশির, পরিবাহিতশির, আলোকিতাদি দৃষ্টিভেদ, স্কন্দরী প্রভৃতি ঐবাহেদ এবং অসংযুক্ত, পতাকাগদি হস্তভেদ ও তাদের প্রয়োগের পরিচয় দিয়েছেন। ভরতের সঙ্গে এ'সকল করণের কিছু কিছু ভেদ আছে। যেমন পতাক, ত্রিপতাক, কর্তরীমুখ, অর্ধচন্দ্র, অরাল, শুকতুণ্ড, মুষ্টি, শিখর, কপিখ, কটকামুখ, স্ফটী, পদ্মকোশ, সর্পশীর্ষ, মৃগশীর্ষ, হংসবক্ত, হংসপক্ষ, সন্দংশ, মুকুল, তাম্রচূড় প্রভৃতি হস্তমুদ্রার বর্ণনাভেদ নাট্যশাস্ত্রের তুলনায় অভিনয়দর্পণে লক্ষ্য করা যায়।^{১৮} হস্তমুদ্রার পরিচয় দেবার সময় নন্দিকেশ্বর মাঝে মাঝে 'ভরতাগম' শাস্ত্রের নামোল্লেখ করেছেন : "ভ্রমরাধ্যাশ্চ হস্তোহয়ং কীর্তিতো ভরতাগমে"; "পিধানো হংসপক্ষোহয়ং কথিতো ভরতাগমে"; "মুকুলাভিধহস্তোহয়ং কীর্ত্যন্তো ভরতাগমে" প্রভৃতি। এ'ছাড়া তিনি 'ভরতবেদিভিঃ' বা 'ভরতাগমকোবিদৈঃ' শব্দগুলির ব্যবহার করেছেন। 'ভরতাগম' বলতে মনে হয় ভরতের নাট্যশাস্ত্রকে তিনি লক্ষ্য করেছেন। কিন্তু পূর্ব-পূর্ব আচার্য ব্রহ্মা, সদাশিব, কোহল সকলেরই উপাধি 'ভরত', স্মৃতরাং তাঁদের আগম বা নাট্যশাস্ত্র তথা নাট্যবেদকেও বোঝাতে পারে। তবে অভিনয়দর্পণের প্রারম্ভে নন্দিকেশ্বর যখন উল্লেখ করেছেন : "নাট্যবেদং দদৌ পূর্বং ভরতায় চতুর্মুখঃ" তখন খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর মুনি ভরতের নাট্যশাস্ত্রকেই 'ভরতাগম' শব্দের দ্বারা লক্ষ্য করেছেন ব'লে অনুমান হয়।

নন্দিকেশ্বর ভ্রমরীর লক্ষণ ও ভেদ, চারিভেদ, গতিভেদ প্রভৃতিরও পরিচয় দিয়েছেন। ভ্রমরী বোল রকম আকাশিকী-চারির অগ্রতম। অবশ্য এর অঙ্গবিক্ষেপের প্রণালী একটু ভিন্ন। ভরত ১৬টি ভৌম ও ১৬টি আকাশিকী-চারির পরিচয় দিয়েছেন। শাঙ্গদেব ৩৫ রকম দেশী ভৌমচারী ও ১২ রকম দেশী আকাশিকী-চারি এবং কোহল ২৫ রকম 'মধুপ'-চারির পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু উল্লেখযোগ্য যে

১৮। Vide Introduction to Abhinaya-Darpanam (edited by Dr. Monomohon Ghose), pp. xlii-lx.

ভরত, কোহল ও শাক্তদেবের বর্ণিত চারিগুলির সঙ্গে নন্দিকেশ্বরের ৮ রকম চারিভেদের কোন মিল নাই।^{১৯} নন্দিকেশ্বর-বর্ণিত আটটি চারির নাম : চলন, চঙ্ক্রমণ, সরণ, বেগিণী, কুট্টন, লুঠিত, লোলিত ও বিষমসংকার। গতিভেদ আবার দশ রকম। ভরতও গতিভেদ স্বীকার করেছেন (১২শ অধ্যায়)। শাক্তদেব গতিভেদ স্বীকার করেন নি, তিনি চারিকেই গতিশ্রেণীভুক্ত বলেছেন।^{২০}

বিকানির-গ্রন্থাগারের পুস্তকতালিকা থেকে (The Bakaner Catalogue, p. 519, Manuscript No. 1107) নন্দিকেশ্বরের নামাক্তিত 'রুদ্রডমরুদ্রব-সুত্রবিবরণম্' নামে একখানি পাণ্ডুলিপির সন্ধান পাওয়া যায়। ডাঃ রাঘবন তাঁর *Later Saṅgita Literature* নিবন্ধে^{২১} এবং এ্যালেন দানিয়েল *A Commentary on the Mahāśvara-Sūtra* প্রবন্ধে^{২২} উল্লেখ করেছেন। সুত্র-বিবরণটি বিখ্যাত মহেশ্বরসুত্রের ওপর ভাষ্যবিশেষ। 'মহেশ্বরসুত্র' সংস্কৃত ব্যাকরণের অবিস্ফেদ্য অংশ ও এ'সম্বন্ধে আমরা 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি' গ্রন্থের ১ম খণ্ডে 'পাণিনিয়-শিক্ষায় সঙ্গীত' আলোচনায় উল্লেখ করেছি।^{২৩} স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণগুলির সৃষ্টিরহস্তের পরিচয় দিয়েছে 'মহেশ্বরসুত্র'। নন্দিকেশ্বর সেই রহস্য উদ্‌ঘাটনের জন্য 'কাশিকাবৃত্তি' রচনা করেছিলেন। কাশিকাবৃত্তির কথা নাগোজীভট্ট তাঁর 'মহাভাষ্যপ্রদীপোগত' ও উপমহ্য তাঁর 'তত্ত্ববিমর্শিনী' ব্যাখ্যায় উল্লেখ করেছেন। বিকানির পুস্তকতালিকা থেকে জানা যায় 'নন্দিকেশ্বর'-নামা জনৈক ভাষ্যকার 'রুদ্রডমরুদ্রব-সুত্রবিবরণ'-ও রচনা করেন মহেশ্বরসুত্রের অক্ষর-সৃষ্টিরহস্তকে পরিষ্কৃত করার জন্য। এখানে প্রশ্ন এই যে কাশিকাবৃত্তিকার ও ডমরুদ্রবসুত্রবিবরণকার এই দুই নন্দিকেশ্বর এক ব্যক্তি—কি দু'জন পৃথক ব্যক্তি এবং খৃষ্টীয় ২য়—৫ম শতাব্দীর নাট্য ও সঙ্গীতশাস্ত্রকার নন্দিকেশ্বরের সঙ্গে তাদের কোন যোগসূত্র আছে কিনা,

১৯। 'অভিনয়দর্পণ' (শ্রদ্ধেয় অশোকনাথ শাস্ত্রী-সংপাদিত), পৃ' ১১৬-১২০

২০। শাক্তদেব সঙ্গীত-রচাকরের ৬ষ্ঠ বাঢ়াধ্যায়ে নন্দিকেশ্বরের অভিমতে কোণাহত, সম্ভ্রান্ত, বিষম ও অর্ধসম এই চার রকম হস্তপাটের উল্লেখ করেছেন : "ইতি নন্দিকেশ্বরোক্তাচারো হস্ত-পাটাস্তি। কলিনাথও উল্লেখ করেছেন : "নন্দিকেশ্বরোক্তানাম পাটানাম ব্রহ্মণ্য বাদনপ্রকারপূর্বকং কর্ণগ্রন্থি।" এ'থেকে মনে হয় নন্দিকেশ্বরের-রচিত একটি সঙ্গীতগ্রন্থ ছিল।

২১। Vide *The Journal of the Music Academy, Madras*, Vol. IV, 1933, p. 78.

২২। Vide *The Journal of the Music Academy, Madras*, Vol. XXII, 1951, pp. 119-128.

২৩। প্রজ্ঞানানন্দ : 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি', ১ম ভাগ, পৃ' ১৭০, ১৮২-১৮৩

কিংবা বৃত্তিকার, বিবরণকার ও অভিনয়দর্পণ-প্রণেতা নন্দিকেশ্বর একই ব্যক্তি কিনা।

মাননীয় দানিয়েলু 'সূত্রবিবরণ'-ভাষ্যটির রচনাকালের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন সূত্রটির পাণ্ডুলিপিতে প্রাচীন আচার্য হিসাবে মাত্র ভরত ও পাণিনির নামই উল্লিখিত হয়েছে : "তেষু পাণিনীয় যুনীশ্বরৈঃ" এবং "ভাঙ্গাং নামানি প্রোক্তানি ভরতেন চ", সুতরাং তা থেকে অহমান করা যায় সূত্রবিবরণকার নন্দিকেশ্বর পাণিনি ও ভরতের (কোন ভরত তার কোন সঠিক উল্লেখ নাই) পরবর্তী এবং পাণিনি ও ভাষ্যকার পতঞ্জলির তথা খৃষ্টপূর্ব ৫ম ও খৃষ্টপূর্ব ২য় শতকের মাঝামাঝি সময়ের গুণী।^{২৪} অবশ্য সূত্রবিবরণকারের সময়-নির্ধারণে মাননীয় দানিয়েলু ধরেই নিয়েছেন যে কাশিকাকৃত্তিকার ও সূত্রবিবরণকার নন্দিকেশ্বর এক ও অভিন্ন ব্যক্তি, আর অভিনয়দর্পণকার কিংবা নাট্য ও সঙ্গীতকার নন্দিকেশ্বরের কোন কথাই তিনি উল্লেখ করেন নি। নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের অভ্যুদয়-কাল সম্বন্ধেও তাঁর অভিমত সুস্পষ্ট নয়। ডাঃ রাঘবন সূত্রবিবরণকারের অভ্যুদয়-কাল বলেছেন অজ্ঞাত।^{২৫}

মাননীয় এ্যালেন দানিয়েলু যে 'রুদ্রডমরুদ্রবসুত্রবিবরণম্' সূত্রভাষ্যটি প্রকাশ করেছেন তার সূচনায় আছে "(শ্রীনন্দিকেশ্বর-প্রণীতম্ ?)"। সূত্রভাষ্যটি কিন্তু অসম্পূর্ণ; তার ১ থেকে ১৫নং শ্লোক নাই এবং ১৬ থেকে ৪৫নং শ্লোক পর্যন্তই আছে। তাও ২২, ৩৬, ৪০, ৪১ শ্লোকগুলি সম্পূর্ণ নয়। সূত্রবিবরণটি বিশেষভাবে আলোচনা করলে সাধারণত মনে হয় যে ভাষ্যটি খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে হ'লেও খৃষ্টীয় ৩য়-৪র্থ ও ৫ম-৭ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে লেখা, তার আগে নয়। সেদিক থেকে অভিনয়দর্পণকার নন্দিকেশ্বর ও সূত্রবিবরণকার নন্দিকেশ্বর বরং

২৪। 'The manuscript mentions only two names those of Bharata and Pāṇini. Since *Kāśikā* appears to be anterior to Patanjali, Nandikeśvara should be situated between Pāṇini and Patanjali. According to the present usual chronology this would place him between the 5th and the 2nd centuries B.C. * * As for Bharata his name is of the greatest antiquity although the available *Nāṭya Sūtra* appears to be a compilation made in the first centuries of the Christian era * * '.

২৫। "The work now under notice, viz. the *Rudra-Damarudbhava-Sūtra-Vivaraṇa* seems to give an exposition of the legend of the origin of those *Sūtras* * *. The author of the work is not known."
—JMA, Vol. IV, 1933, p. 78.

একই ব্যক্তি এ'রকম মনে করা যেতে পারে (?)। কিন্তু যদিও সূত্রে পাপিনি ও ভরতের নামোল্লেখ আছে তাই ব'লে মোটেই তিনি খৃষ্টপূর্বাব্দের রচয়িতা নন। অবশ্য বিকানির-গ্রন্থতালিকায় সূত্রবিবরণকারের কোন সময়ের উল্লেখ নাই। তাই বেশীর ভাগই মনে হয় রুদ্রভট্টবংশসূত্রবিবরণকার কাশিকা ও অভিনয়-দর্পণ এই উভয় ব্যাখ্যাকার ও রচয়িতা থেকে ভিন্ন একজন গুণী। তবে সঙ্গীত বিষয়ে তিনি যে একজন অভিজ্ঞ ব্যক্তি ছিলেন একথা স্বীকার্য। আমাদের কথা এই যে যখন সঠিক নির্ধারণের দ্বার চাক্ষুষ প্রমাণপঞ্জীর অভাবে অপরূপ তখন অভিনয়-দর্পণকার নন্দিকেশ্বরের আলোচনা প্রসঙ্গে নন্দিকেশ্বর নামের সাদৃশ্য থাকায় তাঁর অমূল্য অবদান 'সূত্রবিবরণম্'-ভাষ্যের কিছুটা পরিচয় দেওয়া অসমীচীন নয়। অন্তত সাক্ষাৎসিক জ্ঞান ও সঙ্গীতের ইতিহাসের ক্ষেত্রে তার মূল্য যথেষ্ট।

'সূত্রবিবরণ'-ভাষ্যের পরিশেষে উল্লিখিত হয়েছে: "ইতি শ্রীমার্গসঙ্গীতে শ্রীরুদ্রভট্টবংশসূত্রবিবরণং সমাপ্তম্"। এক্ষণে এই সমাপ্তিপাঠটি যদি বিকানির-পুস্তকতালিকায় উল্লিখিত পাণ্ডুলিপির অন্তর্ভুক্ত হয় তবে ভাষ্যটির কাল নির্ধারণ করা যেতে পারে খৃষ্টীয় ২য় শতক থেকে ৫ম-৭ম শতাব্দীর মধ্যে, কেননা বৈদিকোত্তর ক্যালিক্যাল যুগের গোড়া তথা খৃষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ থেকে খৃষ্টীয় শতাব্দীর প্রারম্ভ পর্যন্ত গান্ধর্ব বা মার্গসঙ্গীতই একমাত্র ভারতীয় সমাজের অঙ্গুলীলনের বস্তু ছিল। কল্লিনাথের "জাত্যাগন্তরভাষ্যন্তঃ যদুক্তং তদগান্ধর্বমিত্যর্থঃ" কথাগুলি থেকে বোঝা যায় জাতিরাগ থেকে অন্তরভাষা পর্যন্ত রাগগীতিগুলি গান্ধর্ব বা মার্গশ্রেণীভুক্ত ছিল। জাতি, গ্রাম, ভাষা, বিভাষা ও অন্তরভাষা রাগগুলি গান্ধর্ব-সঙ্গীতের উপাদান। ভরতের পর কোহল, দত্তিল, যান্তিক, শাণ্ডিল্য ও অভিনয়-দর্পণকার নন্দিকেশ্বরের সময়ে দেশীরাগ ও রাগগীতিগুলি সমাজে বিকাশ লাভ করলেও গান্ধর্ব বা মার্গসঙ্গীতের একেবারে বিলোপ ঘটে নি, সূত্রোক্ত সৌন্দর্য থেকেও সূত্রবিবরণকারের সময় খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম-৭ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে নির্ধারণ করা যেতে পারে।

সূত্রবিবরণের ১৬শ শ্লোকে তব্ধ, মন্ত্র, ভূত, রোদ্র, সারস্বত ও পাট এই ছ'রকম সূত্রের উল্লেখ আছে। ছত্রিশটি অক্ষর তব্ধসূত্র এবং ত্রিশটি (ত্রিশভরত ?) এই তব্ধসূত্রের পরিচয় দিয়েছিলেন: "ত্রিশপ্রভাবিতম্"। সূত্রকার লৌকিক বড়জাদি লাভ স্বর স্বীকার করেছেন। মহেশ্বরসূত্রের প্রারম্ভিক প্রধান সূত্র ঝায়টি। তাদের মধ্যে দ্বিতীয়টি অর্ধশূন্য। প্রথমটি লঘুসূত্র—বড়জ, ঝবত ও গান্ধারের, তৃতীয়টি গুরুসূত্র—মধ্যম ও পঞ্চমের এবং চতুর্থটি দ্রুতসূত্র—ধৈবত ও

নিবাদ স্বরের স্তোভক। এ'ভাবে তিনটির অক্ষর বা স্বরসূত্র থেকে সাতটি সাদৃশ্যিক স্বরের সন্ধান পাওয়া যায়। সূত্রকার উল্লেখ করেছেন।

ত্রিবিধং স্বরসূত্রং তু নামাক্ষরস্বরাঙ্ককম্ ॥

ত্রিসূত্রেণৈব স্বরাঃ প্রোক্তাঃ ত্রিভিঃ তু নিরর্থকম্ ॥

লঘুসূত্রং তু প্রথমং গুরুসূত্রং তৃতীয়কম্ ॥

চতুর্থং প্লুতসূত্রং আদইউণ্ সরিগাঃ স্মৃতাঃ ॥

এআঙ্ মপৌ ধনী ঐওচ্ বোদা সপ্তস্বরী মতাঃ ॥

অর্থাৎ—

II অ ই উ ণ্	ঋ ঌ ক্	এ আ ঙ্	ঐ ও চ্ II
১	২	৩	৪
সরিগ	×	মপ	ধনী

সূত্রকার বলেছেন সাতটি স্বরবর্ণ ও সাদৃশ্যিক স্বর ছ'রকমভাবে বিকাশ লাভ করে : “অস্মাদ্ যং ত্রিগুণং (?) প্রোক্তম্”। এ'ভাবেই (ত্রিগুণ অল্পগারেই) মল্ল, মধ্য ও তার স্থান-তিনটির সৃষ্টি হয়েছে। সূত্রকার আবার শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য প্রভৃতির মতো উদাত্ত, অম্লদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি স্থানস্বর থেকে ষড়্জাদি সাতটি লৌকিক স্বরের সৃষ্টির কথা বলেছেন,

উদাত্তে নিবাদগাক্ষারাম্লদাত্ত (?) ঋষভধৈবভৌ ॥

স্বরিতপ্রভবা হেতে ষড়্জমধ্যম (-পঞ্চমাঃ) ॥^{২৬}

এরপর সূত্রবিবরণকার শ্রুতি ও তার বিভাগের কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন : “চতুঃসপ্তাঙ্কবিধিসপ্তদশবিংশতিদ্বাবিংশতিরিতি সপ্তস্থানসংস্থিতাঃ শুদ্ধাঃ । যেষাং শুদ্ধত্বহানিঃ শ্রান্তে স্বরা বিকৃতা মতাঃ ॥” অর্থাৎ একটি সপ্তকে বাইশটি শ্রুতির সমাবেশ থাকে এবং ষড়্জাদি সাত স্বরের স্থিতিস্থান ৪, ৭, ৯, ১৩, ১৭, ২০ এবং ২২ সংখ্যক শ্রুতিতে নির্দিষ্ট থাকে। এই শ্রুতি ও স্বরস্থানের বিভাগকে প্রকৃত বা শুদ্ধ বলে। শুদ্ধত্বের হানি হ'লে বিকৃত স্বরের সৃষ্টি হয়।

এখানে লক্ষ্য করার বিষয় যে সূত্রবিবরণকার ভরতের অম্লযায়ী বাইশ শ্রুতি ও স্বরস্থানের পরিচয় দিয়েছেন এবং শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরের কথা উল্লেখ করেছেন। শুদ্ধ স্বর যে সাতটি সে'কথাও তিনি স্বীকার করেছেন, কিন্তু বিকৃত স্বরের কোন সংখ্যার কথা বলেন নি। তবে নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের যখন তিনি অল্পগামী তখন

২৬। সূত্রবিবরণের পাণ্ডুলিপিতে (manuscript) পঞ্চমের স্থানে নাকি ‘ধৈবভাঃ’ শব্দ আছে, মনে হয় তা সঠিক নয়।

পঞ্চম পরিচ্ছেদ

। গুপ্ত ও তার পরবর্তী যুগ

(খৃষ্টীয় ৩২০—৬০০ শতাব্দী)

মৌর্যযুগের পর গুপ্তযুগের সূচনা হয় আনুমানিক ৩২০ খৃষ্টাব্দে ও গুপ্তরাজারা রাজত্ব করেন খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দী পর্যন্ত। এই দু'শো আশী বছর ভারতের সংস্কৃতি তথা শিল্প, সাহিত্য, সঙ্গীত, ভাস্কর্য প্রভৃতির ক্ষেত্র যথেষ্ট পরিমাণে প্রসারিত হয়েছিল। এই সময়েই বৌদ্ধ ও ব্রাহ্মণ্য দেব-দেবীদের নিখুঁত মূর্তিশিল্পের বিকাশসাধন হয়। মৌর্যযুগেই বিশেষ ক'রে মগধ ও মালোয়ার (মালব ?) শাসক ও রাজস্ববর্গ গ্রীস ও রোম প্রভৃতি বিদেশী সভ্য জাতিদের সঙ্গে মৈত্রীসম্পর্ক স্থাপন করেছিলেন। ভারতীয় দার্শনিক, ব্যবসায়ী ও পরিব্রাজকরা এথেন্সের বিবৎসমাজের সঙ্গে মেলামেলায় ভাব বজায় রেখেছিলেন। ভারত ও ভারতের দেশগুলির মধ্যে শিক্ষা, শিল্প ও সভ্যতার আদানপ্রদান ছিল। গুপ্তযুগের সূচনায় চীনাদেশের সঙ্গে ভারতের দৌখ্যসম্পর্কেরও আভাস পাওয়া যায়।

গুপ্তযুগ আরম্ভ হয় ত্রিগুপ্ত ও তাঁর পুত্র ত্রিবটোৎকচগুপ্ত থেকে। 'মহারাজ' উপাধি লাভ ক'রে ত্রিগুপ্ত ও ত্রিবটোৎকচগুপ্ত মগধে (?) পর পর রাজত্ব করেন। পরে ত্রিবটোৎকচগুপ্তের পুত্র 'মহারাজাধিরাজ' উপাধিতে ভূষিত হ'য়ে রাজসিংহাসনে অধিরোহণ করেন। খৃষ্টীয় ৬৭১—৬৯৫ অব্দে চৈনিক পরিব্রাজক হুই-সিঙ তাঁর ভ্রমণকাহিনীতে মহারাজ ত্রিগুপ্তের নামোল্লেখ করেছেন। মহারাজ ত্রিগুপ্ত ও ত্রিবটোৎকচগুপ্তের নির্দিষ্ট তারিখ বা তাঁদের স বিশেষ কাহিনী কিছু পাওয়া যায় না। ডাঃ শ্রীরমেশচন্দ্র মজুমদার উল্লেখ করেছেন তাঁদের সম্বন্ধে দু'টি প্রমাণপঞ্জী নাকি পাওয়া যায় : (১) দ্বিতীয় চন্দ্রগুপ্তের কস্তা বাকটকরাজমহিষী প্রভাবতীগুপ্তার, এবং (২) গুপ্তা থেকে আবিষ্কৃত—এই দু'টি নথিপত্র থেকে জানা যায় মহারাজ ত্রিবটোৎকচগুপ্তই ছিলেন গুপ্তবংশের প্রথম রাজা। তবে আসলে মহারাজ ত্রিবটোৎকচের পুত্র ও উত্তরাধিকারী মহারাজাধিরাজ চন্দ্রগুপ্তই (১ম) ছিলেন গুপ্তবংশে উল্লেখযোগ্য নৃপতি। চন্দ্রগুপ্ত (১ম) লিঙ্গবিবংশের কুমারদেবীকে বিবাহ করেন। স্মার্ত মন্ত্র উল্লেখ করেছেন লিঙ্গবিবাহ ছিল ব্রাত্য-কৃত্রিয়। গৌতম-বুদ্ধের সময়ে কেন—তাঁর আগে থেকেই

লিচ্ছবিরা স্বাধীন রাজ্য হিসাবে বৈশালীনগরে রাজত্ব করত। লিচ্ছবি-শাসকরা ছিল এক একজন ধনী শ্রেষ্ঠ বা গোষ্ঠিপতি। নেপালের উপত্যকারও লিচ্ছবিবংশের নির্দশন পাওয়া যায়। লিচ্ছবিরা ছিল রুচিতে সৌখীন ও শিল্প-সংস্কৃতির পূজারী। সঙ্গীতাত্মশীলন ছিল তাদের দৈনন্দিন জীবনের অপরিহার্য অংশ। তারা বিচিত্র রকমের উৎসবের অনুষ্ঠান করত। বৌদ্ধজাতকে সঙ্গীতের আলোচনায় আমরা তাদের আমোদানুষ্ঠানের কথা কিছু উল্লেখ করেছি। তাদের উৎসবগুলির মধ্যে সন্মরত্তিবারো বা সন্মরত্তিচারো ছিল প্রধান ও উল্লেখযোগ্য। সেই উৎসবে নৃত্য, গীত ও বাতের আয়োজন থাকত। বিচিত্র রকমের গীতির সঙ্গে নানাবিধ বাতযন্ত্রের সমাবেশ থাকত। বৈশালীতেই প্রায় সে ধরনের উৎসব অনুষ্ঠিত হত। স্ত্রী-পুরুষ সকলেই স্বাধীনভাবে সেই সন্মরত্তিচারো-উৎসবে যোগদান করত।

পৌরাণিকী প্রমাণপঞ্জী থেকে জানা যায় মহারাজাধিরাজ চন্দ্রগুপ্ত (১ম) অযোধ্যা (সাক্ষত), প্রয়াগ (এলাহাবাদ) ও মগধে (দক্ষিণ-বিহার) রাজত্ব করতেন। ঐতিহাসিকেরা বলেন আনুমানিক খৃষ্টীয় ৩২০ শতাব্দীর ২৬শে ফেব্রুয়ারী থেকে গুপ্ত অন্ধের সূচনা হয়।^১ সূত্রাং সম্ভবত ঐ সময়েই চন্দ্রগুপ্ত (১ম) সিংহাসনে আরোহণ করেন। খৃষ্টীয় ৩য় শতাব্দীর শেষভাগে ভারতবর্ষ কতকগুলি স্বাধীনরাজ্যে বিভক্ত হয়েছিল। মহারাজাধিরাজ চন্দ্রগুপ্ত (১ম) ও মহারানী কুমারদেবীর পুত্র মহারাজাধিরাজ সমুদ্রগুপ্ত সম্ভবত খৃষ্টীয় ৩২০ শতাব্দীতে সিংহাসনে অধিরোহণ করেন।^২ ঐতিহাসিকদের মধ্যে এ' নিয়ে অবশ্য মতভেদ আছে। তিনি সমগ্র বিহারে, উত্তরপ্রদেশে ও বাংলায় (উত্তরবঙ্গে ও পূর্ববঙ্গে কামরূপ থেকে তাম্রলিপ্ত পর্ধন্ত) রাজ্যবিস্তার করেন। তিনি উড়িষ্যা এবং দক্ষিণদেশেও (দাক্ষিণাত্য) অভিযান করেছিলেন। শক ও কুষাণ রাজাদের সঙ্গে তাঁর বেশ সন্তীতি ছিল। কাজেই তদানীন্তন গুপ্তরাজ্যে শক ও কুষাণদের শিল্প ও সংস্কৃতির প্রভাব যথেষ্ট পরিমাণে পড়েছিল বলে মনে হয়।

মহারাজাধিরাজ সমুদ্রগুপ্ত একজন আদর্শ নৃপতি ছিলেন। তাঁর সময়ে ভারতবর্ষের ইতিহাসে এক নতুন যুগ সৃষ্টি হয়েছিল বলা যায়। বিভিন্ন মুদ্রা বা

১। অনেকের মতে ৩১৮ খৃষ্টাব্দে ২০শে ডিসেম্বর।

২। "He signalised his increased power and dominion by changing the title *Mahārāja*, adopted by his father and grandfather, for the higher imperial title *Mahārājādhirāja*, and probably also by founding an era to commemorate his coronation in A.D. 320."—*The History and Culture of the Indian People (The Classical Age)*, p. 6.

শীলমোহর ও শিলালিপি থেকে প্রমাণ হয় যে তিনি বৈদিক সংস্কার ও ব্রাহ্মণধর্মের পুনরুদ্ধার করে অশ্বমেধযজ্ঞের অনুষ্ঠান করেছিলেন। একটি শীলমোহরে এর চাক্ষুষ নিদর্শনও লক্ষ্য করা যায়। বিভিন্ন শ্রেণীর শীলমোহরের মধ্যে পাঁচটিই বিশেষ উল্লেখযোগ্য। পঞ্চম শীলমোহরটির একপীঠে একটি তেজস্বী অশ্বকে যজ্ঞীয় যুগের সামনে দণ্ডায়মান দেখা যায় ও অত্রপীঠে রাজমহিষীর প্রতিকৃতি অঙ্কিত।* অশ্ব ও যুগ অশ্বমেধ-যজ্ঞানুষ্ঠানেরই স্মারক চিহ্ন। অশ্বমেধযজ্ঞের অনুষ্ঠানে বৈদিক গান বা সামগানেরও পুনরাবৃত্তি হয়েছিল অনুমান করা যায়। তাছাড়া শিল্প, কাব্য ও সাহিত্যসেবী হিসাবে তাঁর যথেষ্ট সুনাম ছিল। বিভিন্ন শিল্প ও তাম্রলিপি থেকে জানা যায় তাঁকে ‘কাব্যশ্রেষ্ঠ’ উপাধিও দান করা হয়েছিল। সঙ্গীতশিল্পের তিনি একজন প্রধান পৃষ্ঠপোষক এবং নিজেও অভিজাত (ক্লাসিক্যাল) সঙ্গীতে কৃতবিদ্ব ছিলেন। এলাহাবাদ শিলালেখ্য থেকে অবশ্য সে’কথা নিঃশংসে প্রমাণ হয়।* একটি স্বর্ণমুদ্রায় সমুদ্রগুপ্তের বীণা-বাজানো প্রতিকৃতিও উৎকীর্ণ দেখা যায়। মহারাজাধিরাজ একটি সিংহাসনে আসীন, তাঁর জামুর ওপরে শায়িত একটি বীণা, তিনি দু’টি হাত দিয়ে সে’টি বাজাচ্ছেন। বীণাটি দেখতে অনেকটা হার্পের মতো। বীণা বাজানোর রীতি থেকে অনুমান

৩। “He is known to have performed the *Aśvamedha* sacrifice.

* *. The fifth type of coins commemorates the *Aśvamedha* sacrifice. It shows, on the obverse, a spirited horse standing before a sacrificial post, and on the reverse, the figure of the queen-empress. The legend on this type reads ‘The king of kings, who performed the *Aśvamedha* sacrifice, having protected the earth, wins heaven’.—*The History and Culture of the Indian People* (The Classical Age), pp. 14-15.

৪। “According to the Allāhābād inscription he was not only a great patron of learning but was himself a great poet and a musician. His poetical compositions, which earned him the title of ‘King of Poets’, have not survived, but we have a striking testimony to his love of music. In one type of his gold coins the great emperor is represented as seated cross-legged on a couch, playing on a *vinā* (lute or lyre) which rests on his knees. The royal figure on this unique type of coins was undoubtedly drawn from real life and testifies to his inordinate love for, and skill in, music.”—*The History and Culture of the Indian People* (The Classical Age), p. 14.

ডাঃ দাশগুপ্তও উল্লেখ করেছেন : “He * * is reputed to have been an adept not only in music and song but it is said that he had also composed many material works of great value and was called a King of Poets.”—*A History of Sanskrit Literature* (1947), p. CVIII.

করা যায় মহারাজাধিরাজ সমুদ্রগুপ্ত সঙ্গীতবিদ্যায় ও বিশেষ ক'রে বীণাবাদে পারদর্শী ছিলেন।^৫ তার বাহাহুর দীনেশচন্দ্র সেন এর উল্লেখ ক'রে স্মরণিত ভাষায় বলেছেন : “যে সময়ে সমুদ্রগুপ্ত বীণা বাজাইতেন তাঁহার সেই স্বরলহরী নারদ ও তুঙ্গ প্রভৃতি সঙ্গীত-সম্রাটদিগকেও লজ্জা দিত বলিয়া তাম্র-শাসনে উল্লিখিত আছে। এই বীণাতে তিনি একরূপ সুদক্ষ ছিলেন যে মুদ্রায়ও তাঁহার মূর্তি বীণাবাদক-রূপে অঙ্কিত হইয়াছিল।”^৬ এলাহাবাদ-লেখামেলা থেকে জানা যায় ব্রাহ্মণ্যধর্মের কলেবরে আবার নতুন প্রাণসঞ্চার করার জন্য মহারাজাধিরাজ সমুদ্রগুপ্তকে দেবতা ব'লেও সম্বোধন করা হয়েছিল। মনে হয় সমুদ্রগুপ্ত সঙ্গীত-সাধনার সংস্কার পেয়েছিলেন তাঁর মাতৃবংশ লিচ্ছবিদের কাছ থেকে। তাঁর মাতা মহারাগী কুমারদেবীও ছিলেন সঙ্গীতের সাধিকা ও একান্ত পৃষ্ঠপোষক। সে'জন্য সমুদ্রগুপ্তের সময়ে সমাজে স্ত্রী ও পুরুষ সকলেই স্বাধীনভাবে সঙ্গীতের অহুশীলনে আত্মনিয়োগ করত। সঙ্গীতের প্রসারের জন্য আমোদালাদ ও ক্রীড়াকৌতুকের ব্যবহার মতো রাজ্যের বিভিন্ন স্থানে রঙ্গমঞ্চ এবং সঙ্গীতশালাও নির্মিত হয়েছিল। রাজ্যের অধিবাসীরা বিভিন্ন নাট্য ও সাঙ্গীতিক অহুষ্ঠানে যোগদান করার স্বযোগ লাভ ক'রে ললিতকুচির সৌষ্ঠব ও সৌন্দর্য বৃদ্ধি করত। মোটকথা মহারাজাধিরাজ সমুদ্রগুপ্তের সময়ে সকল দিক দিয়ে ভারতবর্ষে আবার নবজাগরণের সূচনা হয়েছিল।^৭ সমুদ্রগুপ্তের মৃত্যু হয় আনুমানিক ৩৮০ খৃষ্টাব্দে।

সমুদ্রগুপ্তের মৃত্যুর পর কিছুদিনের জন্য তাঁর জ্যেষ্ঠপুত্র রামগুপ্ত বগধের রাজা হন। শক ও কুষাণরা তখন ভারতে বেশ প্রভাব বিস্তার করেছিল। বিশেষ ক'রে কুষাণদের দ্বারা শিক্ষা, সংস্কৃতি ও শিল্প প্রভাবিত হয়েছিল। শকজাতির সাংস্কৃতিক দানও কম ছিল না। শকরাও যে চারুশিল্প সঙ্গীতের একান্ত অহুরাগী ও অহুশীলক ছিল ভারতীয় সমাজে তাদের অবদান শক, শকমিশ্রিত প্রভৃতি রাগই

৫। ‘বৃহৎসং’, ২য় খণ্ড, পৃ ২০৮

৬। “* * and he ushered in a new age in the history of India. * * His coins and inscriptions hold up before our mind's eye a king of robust and powerful build, whose physical strength and prowess, matched by his cultural attainments, heralded a new era in Aryāvarta (N. India). * * It was the Golden Age which inspired succeeding generations of Indians and became alike their ideal and despair.”—*The History and Culture of the Indian People* (The Classical Age), pp. 15-16.

তা প্রমাণ করে। শক ও কুষাণরা মাঝে মাঝে আক্রমণ-অভিযান চালাত। মহারাজ রামগুপ্তের সময়ে শকরা একবার মগধ আক্রমণ করে। রামগুপ্ত শকদের সঙ্গে যুদ্ধ করেন, কিন্তু পরাজিত হন। পরে নানান কারণে কনিষ্ঠ ভ্রাতা চন্দ্রগুপ্ত (২য়) 'বিক্রমাদিত্য' উপাধিতে ভূষিত হ'য়ে সম্ভবত ৩৮০ খ্রীষ্টাব্দে পাটলিপুত্রের সিংহাসনে অধিরোহণ করেন। মহারাজাধিরাজ সমুদ্রগুপ্ত ও তাঁর পূর্বপুরুষেরা সকলেই সম্ভবত শৈব ছিলেন, কেননা তখনকার ভারতবর্ষে শৈবধর্মের প্রভাব সুপরিষ্কৃত দেখা যায়। কিন্তু মহারাজ বিক্রমাদিত্য চন্দ্রগুপ্তের 'পরমভাগবত' পদবী থেকে বোঝা যায় কিন্তু তিনি বৈষ্ণবধর্মাবলম্বী ছিলেন। চন্দ্রগুপ্ত তাঁর জ্যেষ্ঠ ভ্রাতার বিধবা-পত্নী ধ্রুবদেবীকে বিবাহ করেন ও পুনরায় নাগবংশের দেবী কুবেরনাগার ও পাণিগ্রহণ করেন। কুবেরনাগা ছিলেন জনৈক নাগরাজার (শ্রেষ্ঠী ?) কন্যা। নাগ ও ভাটকটকরা তখন প্রবল প্রভাপশালী ছিল। মহারাজ চন্দ্রগুপ্ত (২য়) নাগরাজার কন্যাকে বিবাহ ক'রে নাগবংশের সঙ্গে নিবিড় বন্ধুত্বস্থাপন করে। পুনরায় রাণী কুবেরনাগার গর্ভে প্রভাবতা-গুপ্তা নামে যে কন্যা জন্মগ্রহণ করে ভাটকটকরাজ রুদ্রসেনের (২য়) সঙ্গে তার বিবাহ দিয়ে ভাটকটকবংশের সঙ্গেও তিনি নিকট সম্পর্ক স্থাপন করেন। মহারাজ সমুদ্রগুপ্ত শক, হুন, কুষাণ প্রভৃতি বিদেশীদের আক্রমণ অনেক পরিমাণে প্রতিহত করেছিলেন, কিন্তু ভারতীয় সমাজে তাদের সংস্কৃতি ও সভ্যতার অল্পপ্রবেশকে বাধা দিতে পারেন নি তা পূর্বেই উল্লেখ করেছি। মহারাজ চন্দ্রগুপ্তের (২য়) সময়েও শক ও কুষাণরা তাদের আক্রমণ চালাতে কসরত করেনি, কিন্তু তিনি নাগ ও ভাটকটক রাজাদের সহায়তা নিয়ে তাদের অভিযান ব্যর্থ করেছিলেন। কুন্তলের প্রবল পরাক্রান্ত কদম্ব-রূপতি কাকুতস্থবর্মনের প্রণয়লিপি থেকে জানা যায় গুপ্তরাজারা কদম্ব কেন, বহু রাজা ও সামন্ত রাজাদের সঙ্গেও মৈত্রী-সম্পর্ক স্থাপন করেছিলেন। তাতে ক'রে একদিক দিয়ে গুপ্ত, নাগ, ভাটকটক, ও কদম্ব প্রভৃতি দেশীয় ও শক, হুন, কুষাণ প্রভৃতি বিদেশীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতির সংমিশ্রণ ঘটেছিল। সঙ্গীতের বেলায়ও তাই। দেশী ও বিদেশী তথা হিন্দু ও তথাকথিত যখন শিল্প-সংস্কৃতির সংমিশ্রণ ভারতীয় সঙ্গীতের কলেবরকে তখন আরো স্বাস্থ্যবান ও সমৃদ্ধ করেছিল। মহারাজ চন্দ্রগুপ্তের (২য়) রাজত্বের সময় চৈনিক পরিব্রাজক ফা-হিয়েন দশ বছর (খ্রীষ্ট ৪০০ বা ৪০৫-৪১১) ভারতবর্ষে পরিভ্রমণ ক'রে যে ইতিবৃত্ত রচনা করেছিলেন গুপ্তযুগের শিল্প ও সংস্কৃতির গৌরবোজ্জ্বল কাহিনী তার অনেকখানি অংশ জুড়ে রয়েছে।

এখন প্রশ্ন হ'তে পারে যে, মহারাজাধিরাজ সমুদ্রগুপ্ত ও তাঁর স্বযোগ্য উত্তরাধিকারী মহারাজ বিক্রমাদিত্য-চন্দ্রগুপ্তও শিল্প, ভাস্কর্যশিল্প ও সঙ্গীতের বিশেষ পৃষ্ঠপোষক ছিলেন সে'দিক থেকে তিনি তাঁর স্বযোগ্য পিতার (মহারাজ সমুদ্রগুপ্তের) গৌরব ও আদর্শকে অক্ষুণ্ণ রেখেছিলেন। তিনিও তাঁর প্রজাদের স্বধ্ব-স্বাচ্ছন্দ্যের জন্য বিভিন্ন সমাজ, আপনক, উদ্ভানবাট্টা, সঙ্গীতশালা, নাট্যগৃহ, চিত্রগৃহ, এখন প্রশ্ন হ'তে পারে যে, মহারাজাধিরাজ সমুদ্রগুপ্ত ও তাঁর স্বযোগ্য উত্তরাধিকারী মহারাজ বিক্রমাদিত্য-চন্দ্রগুপ্তও শিল্প, ভাস্কর্যশিল্প ও সঙ্গীতের বিশেষ পৃষ্ঠপোষক ছিলেন সে'দিক থেকে তিনি তাঁর স্বযোগ্য পিতার (মহারাজ সমুদ্রগুপ্তের) গৌরব ও আদর্শকে অক্ষুণ্ণ রেখেছিলেন। তিনিও তাঁর প্রজাদের স্বধ্ব-স্বাচ্ছন্দ্যের জন্য বিভিন্ন সমাজ, আপনক, উদ্ভানবাট্টা, সঙ্গীতশালা, নাট্যগৃহ, চিত্রগৃহ,

এখন প্রশ্ন হ'তে পারে যে, মহারাজাধিরাজ সমুদ্রগুপ্ত ও তাঁর স্বযোগ্য উত্তরাধিকারী মহারাজ বিক্রমাদিত্য-চন্দ্রগুপ্তও শিল্প, ভাস্কর্যশিল্প ও সঙ্গীতের বিশেষ পৃষ্ঠপোষক ছিলেন সে'দিক থেকে তিনি তাঁর স্বযোগ্য পিতার (মহারাজ সমুদ্রগুপ্তের) গৌরব ও আদর্শকে অক্ষুণ্ণ রেখেছিলেন। তিনিও তাঁর প্রজাদের স্বধ্ব-স্বাচ্ছন্দ্যের জন্য বিভিন্ন সমাজ, আপনক, উদ্ভানবাট্টা, সঙ্গীতশালা, নাট্যগৃহ, চিত্রগৃহ,

চিত্রশালা প্রভৃতি নির্মাণ ক'রে দিয়েছিলেন। নাগরিকরা দৈনন্দিন কর্মজীবনের অবসরকালে সায়াহ্নে সুবেশিত নাট্যশালা ও সঙ্গীতশালা প্রভৃতিতে স্বাধীনভাবে গমন ও আনন্দ উপভোগ করতেন। পরে নানান শাসনদ্বন্দ্বের আয়োজন। তা'ছাড়া প্রত্যেক শিক্ষার্থী ও উপাধিতে ভূষিত হ'য়ে সম্ভবত ৩৮০ খুঁর্বাবস্থা ছিল। মহারাজ বিক্রমাদিত্য করেন। মহারাজাধিরাজ সমুদ্রগুপ্তের প্রতি পরমশ্রদ্ধাশীল ছিলেন তা তাঁর খব ছিলেন, কেননা তখনকার ভাষ্কর্যমান করা যায়। মহাকবি কালিদাস, বরাহমি। কিন্তু মহারাজ বিক্রমাদিত্য চা অলংকৃত করতেন।

কিন্তু তিনি বৈশ

৩৯৮

॥ মহাকবি কালিদাস ও সঙ্গীত ॥

মহাকবি কালিদাসের কাব্য ও নাট্যগ্রন্থে আমরা গুপ্তযুগের সঙ্গীতের রূপ ও অঙ্গশীলনের কিছুটা পরিচয় পাই। মহাকবির অভ্যুদয়-কাল নিয়ে মতের অনৈক্য^১ আছে। অনেকে মহারাজ অগ্নিমিত্রের (খৃষ্টপূর্ব ১৫০) সময়ে তাঁর অভ্যুদয়-কাল নির্ণয় করেন। আবার যে'জ্ঞা খৃষ্টীয় ৪৭৩ শতাব্দীর মান্দাসোর ও খৃষ্টীয় ৬৩৪ অব্দের আইহোল এই উভয় শিলালেখায় কালিদাস ও তাঁর গ্রন্থাবলীর উল্লেখ পাওয়া যায় সে'জ্ঞা অনেকে তাঁকে খৃষ্টীয় শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ের কবি ব'লে নির্দিষ্ট করেন। কারু কারু অহুমান যে কালিদাসের কাব্য ও নাটকের প্রভাব বোদ্ধাচার্য নাগার্জুনের (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী) গ্রন্থে বিশেষভাবে পাওয়া যায়, আর তারি জ্ঞা কালিদাস শূন্যবাদী নাগার্জুনের পূর্ববর্তী ও তাঁর অভ্যুদয় ভাস্কর্য পাতঞ্জলি (খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক) ও নাগার্জুনের (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী) মাঝামাঝি সময়ে অর্থাৎ খৃষ্টপূর্ব ১৫০ অব্দে হয়েছিল। অনেকের মতে কামনুজকার বাৎসায়ন (খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক) ও নাট্যশাস্ত্রকার মুনি ভরত (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) এই দু'জনের গ্রন্থসমূহের প্রভাব কালিদাসের রচনায় নাকি স্পষ্ট, তাই মহাকবির আবির্ভাব হয়েছিল ঐ দু'জন মহামনীষীর পরে, অর্থাৎ খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দীর পরবর্তীকালে। বেশীর ভাগ ঐতিহাসিক নানান দিক দিয়ে বিচার ক'রে মহাকবি কালিদাসের অভ্যুদয়-কাল নির্ণয় করেছেন খৃষ্টপূর্ব ১০০ থেকে খৃষ্টীয় ৪০০ অথবা ৪৫০ শতাব্দী। ডাঃ দাসগুপ্ত এই অভিমত ঠিক স্বীকার করেন না।^২

১। "The hypotheses and controversies on the subject need not occupy us here, for none of the theories are final, and without further more definite material, no convincing conclusion is attainable. Let

ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার তাঁর ক্যালিদাস-সংস্কৃত-সাহিত্যের ইতিহাসে টি. এম. নারায়ণ-স্বামীর সিদ্ধান্তের নিদর্শন দিয়ে বলেছেন ঐতিহাসিক ব্যক্তি হিসাবে আমরা পাই আট নয় জন কালিদাস। খৃষ্টীয় ৮ম-২ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়েই তিনজন কালিদাসের নামোল্লেখ পাওয়া যায়। সুতরাং কালিদাসের নামাঙ্কিত সকল কাব্য ও নাট্যগ্রন্থই মহাকবি কালিদাসের রচিত নয়। তাঁদের অভিমত যে দ্বাত্রিংশ-পুত্তলিকা, শৃঙ্গারশতক ও নলোদয়নাটক রঘুবংশকার কালিদাসের রচিত নয়। বিশেষ করে দ্বাত্রিংশপুত্তলিকা সম্ভবত খৃষ্টীয় ৭ম ও ১১শ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে অগ্র কোন কালিদাস-নামা কবির দ্বারা রচিত। আসলে কালিদাস শকুন্তলানাটক, মালবিকাগ্নিমিত্র, বিক্রমোর্বশী, রঘুবংশ, কুমারসম্ভব, ঋতুসংহার প্রভৃতি কাব্য ও নাটক রচনা করেন।^২ এগুলির ভিতর নাটক হিসাবে কালিদাস নাকি শকুন্তলার আগে মালবিকাগ্নিমিত্র ও বিক্রমোর্বশী নাটক-দু'টি রচনা করেন। মহাকাব্য হিসাবে সম্ভবত কুমারসম্ভব আগে ও রঘুবংশ তার পরে রচনা করেন। কারু কারু অভিমত যে ঋতুসংহারকাব্যই তাঁর প্রথম রচনা, অনেকে আবার ঋতুসংহারকে মহাকবির রচনা বলে সন্দেহ প্রকাশ করেন।^৩

it suffice to say that since Kālidāsa is mentioned as a poet of great reputation in the Aihole inscription of 634 A.D., and since he probably knows Aśvaghoṣa's works and shows a much more developed form and sense of style * * the limits of his time are broadly fixed between the 2nd and the 6th century A.D."—*A History of Sanskrit Literature* (Classical Period), p. 124.

২। Cf. Dr. S. N. Das Gupta and Dr. S. K. De : *A History of Sanskrit Literature* (Classical Period), p. 740.

৩। ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার এ'সম্বন্ধে পণ্ডিত হরিচাঁদের অভিমত উদ্ধৃত করে বলেছেন : "Six works are by universal consent considered the authentic productions of the great poet : the three dramas *Sakuntalā*, *Vikramorvaśī* and *Mālavikāgnimitra*, the two epics *Raghuvamśa* and *Kumerasambhava*, and the lyric *Meghadūta*. All these are frequently quoted in *Alamkāra* works. The *Ritusamhāra* is also commonly attributed to Kālidāsa, but a strong argument adduced by our author against this attribution is the fact that the treatises on *Alamkāra* ignore this poem completely with a striking unanimity. * * no commentary on the *Ritusamhāra* appears till the eighteenth century while the *Meghadūta*, the *Raghuvamśa*, and the *Kumerasambhava*, were already commented upon in the tenth century. An anthology of the fifteenth century is the first work to cite stanzas from the *Ritusamhāra*, two under the name of Kālidāsa."—*History of Classical Sanskrit Literature* (1937), pp. 608-609. Vide also Dr. Das Gupta and Dr. De : *A History of Sanskrit Literature*, pp. 126-154.

কালিদাসের নাটকে ও কাব্যে ‘সঙ্গীত’ ও ‘রাগ’ শব্দ-দু’টি বিশেষ অর্থবোধক ও মূল্যবান। তাঁর সময়ে গান্ধর্ব ও মার্গ-সঙ্গীতের অহুর্নীন সমাজ থেকে একরকম বিলুপ্ত হয়েছিল বলা যায়, আর অভিজাত দেশী-সঙ্গীতের রূপ ও অহুর্নীন উত্থান সমাজ-মনকে অধিকার ক’রে বসেছে। জাতিরাগগান ও গ্রামরাগগানের প্রচলন থাকলেও তা বৈদিক অহুষ্ঠানে সাম্রাজ্যের মতো সচরাচর লৌকিক প্রয়োগেরই অন্তর্ভুক্ত হয়েছিল।

‘সঙ্গীত’ শব্দটির উল্লেখ আমরা রামায়ণের কিষ্কিন্ধ্যাকাণ্ড (২৮।৩৭) প্রভৃতিতেও পেয়েছি। কালিদাসের গ্রন্থগুলিতেও ‘সঙ্গীত’ ও ‘রাগ’ শব্দ-দু’টির উল্লেখ পাই :

(১) ‘বনাস্তসঙ্গীতসখীরোদনং’ (কুমারসম্ভব ৫।৫৬), (২) ‘সঙ্গীতার্যো নহু’ (মেঘদূত, পূর্বমেঘ, ৫৭), (৩) ‘অহো, রাগাপহুচিহ্নবৃত্তিরালিখিত ইব’ (অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্), (৪) ‘সঙ্গীদসালব্ভন্তরে কল্পং দেহি’ (অভিজ্ঞানশকুন্তলম্), (৫) ‘ভবান্মি গীতরাগেণ হরিণা’ (ঐ), (৬) ‘সঙ্গীদে অব্ভন্তরঃ ক্কা’ বা ‘কদবাতৈ সঙ্গীদসহআয়িণী রুচদি’ (মালবিকায়নিমিত্তম্) প্রভৃতি। এ’ছাড়া গীতি, গান, গান্ধর্ব, নৃত্য, যুদজ, মুরজাদি চর্যবাচ্য, বীণা প্রভৃতির উল্লেখ তাঁর গ্রন্থগুলিতে পাওয়া যায়। চিত্রবিভা, তার বর্ণ ও লাবণ্যাদি গুণের পরিচয় দিতেও কালিদাস কার্পণ্য করেন নি। যেমন—“চিত্রেহপ্যালপতীব * * মিত্র। অঙ্গো এসো রাত্রসিণো বন্তিআলেহানিউগদা * *। তথাপি তস্মা লাবণ্যং লেখন্য কিঞ্চিদান্বিতম্। * * অঙ্গে চ প্রতিভাতি মর্দবমিদং স্নিগ্ধপ্রভাবাচ্চিরং * *”—(অভিজ্ঞানশকুন্তলম্)। পুনরায় “অঙ্গে চ অতিভাতি মর্দবমিদং স্নিগ্ধপ্রাবাচ্চিরম্”। বর্ণনাটি হ’ল : ‘তৈলাক্ত বর্ণের শক্তিগুণের জগ্গ অঙ্গের কোমলতা যেন স্থায়িরূপে প্রতিফলিত হচ্ছিল’। চিত্রশিল্পে তৈলচিত্রের এই স্নিগ্ধতা বা লাবণ্য বৃদ্ধি করার কৌশল তখনকার সমাজবাসী শিল্পীরা ভালোভাবেই জানত, এবং কালিদাসও তা ছবছ বর্ণনা করেছেন।

মহাকবি মেঘদূতকাব্যে উত্তরমেঘ-বর্ণনায় যে গান্ধারগ্রামের মুর্ছনার কথা উল্লেখ করেছেন তা আমরা আগেও উল্লেখ করেছি।^৪ টীকাকার মল্লিনাথ কালিদাসের ‘মুর্ছনাং’ শব্দটির ব্যাখ্যা-প্রসঙ্গে ‘ততুস্তং’ তথা প্রমাণিক সঙ্গীতশাস্ত্রীর কথা উল্লেখ ক’রে বলেছেন,

ষড়্জমধ্যমানামানৌ গ্রামৌ গায়ন্তি মানবাঃ ।

ন তু গান্ধারনামানং স লভ্যো দেবদোনিভিঃ ॥

গান্ধারগ্রামের মুর্ছনা দেবযোনিদের জ্ঞান নির্দিষ্ট ছিল। গান্ধারদেশবাসী গন্ধর্বরাজ দেবযোনিশ্রেণীভূক্ত ছিল, কাজেই গান্ধারগ্রাম ও তার মুর্ছনাগুলির ওপর গন্ধর্বদের অধিকার ছিল এ'কথাই যেন মল্লিনাথ বলতে চেয়েছেন। নারদীশিক্ষার বক্তব্য কিন্তু এ'থেকে একটু পৃথক। নারদ (১ম) বলেছেন : “উপজীবন্তি গন্ধর্বা দেবানাং সপ্তমূর্ছনাঃ” ; অর্থাৎ ষড়্‌জগ্রামিক উত্তরমজ্জাদি সাতটি মুর্ছনা দেবতাদের জ্ঞান নির্দিষ্ট আর দেবযোনি গন্ধর্বরাও ঐ ষড়্‌জগ্রামিক মুর্ছনাগুলি ব্যবহার করত। শিক্ষাকার নারদ দেবযোনিদের জ্ঞান গান্ধারগ্রামের মুর্ছনা নির্বাচন করেন নি। কিন্তু মল্লিনাথের অভিপ্রায় সম্পূর্ণ ভিন্ন। উত্তরমেঘের ৯১ শ্লোকটি হ'ল :

উৎসঙ্গে বা মলিনবসনে সৌম্য নিক্ষিপ্য বীণাং

মদগোত্রাজাঙকং বিরচিতপদং গেয়মৃদগাতুকামা।

তত্ত্বীরাদ্রী নয়নসলিলৈঃ সারয়িত্বা কথংচিৎ

ভূয়োঃ ভূয়ঃ স্বয়মধিকৃতাং মুর্ছনাং বিশ্বরস্তী ॥

কালিদাস ‘গেয়’ পদের দ্বারা নিবন্ধ প্রবন্ধগানের কথা বুঝিয়েছেন। মল্লিনাথ তার উল্লেখ ক'রে বলেছেন : “বিরচিতানি পদানি যন্ত তন্তথোক্তং গেয়ং গানার্হং প্রবন্ধাদি”। ‘গেয়’ ও ‘পদ’ শব্দ দু'টির ব্যবহার আমরা রামায়ণ এবং মহাভারতেও পেয়েছি। কাজেই নিবন্ধ তথা ছন্দ, তাল, লয়, যতি, স্থান, গ্রাম ও রসের দ্বারা অল্পবিক প্রবন্ধগান গান্ধর্ব বা মার্গশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত ছিল। তবে প্রয়োগ ও পদ্ধতি হয়তো দু'টিতে ভিন্ন ভিন্ন ছিল। কালিদাসের যুগে অভিজাত দেশীগানের প্রচলন ছিল তা আগেই উল্লেখ করেছি। কালিদাস সঙ্গীতশাস্ত্রের অভিপ্রায় স্বয়ং নিশ্চয়ই সচেতন ছিলেন, তাই গন্ধর্বশ্রেণীভূক্ত বক্ষপতীর বীণার তারকে গান্ধারগ্রামের সঙ্গে তিনি সম্পর্কিত করেছেন। তা'ছাড়া বক্ষপতী পতিবিরোহিনী, নায়কের আগমন-প্রতীক্ষায় উৎকণ্ঠিত। তিনি বীণার তন্ত্রীতে তাই আভিচারিক প্রয়োগ করেছিলেন, কিন্তু অভিপ্রায় তাঁর সিদ্ধ হয়নি, কেননা প্রয়োগ বিধি-বহির্ভূত হয়েছিল। তার চোখের জলে বীণার তারগুলি লিপ্ত হয়েছিল, তারের কম্পনে স্বরের নিটোল নক্সা রূপায়িত হয় নি। কাজেই প্রয়োগের ফল প্রতিহত হয়েছিল। আভিচার-প্রয়োগে নাম ও গোত্র পুষ্টি করার বিধি ছিল। সঙ্গীত ও মন্ত্র উভয়ের বেলায় একই কথা। তদানীন্তন সমাজে শিল্পীরা এ'কথা জ্ঞানতেন। গান্ধারগ্রামের মুর্ছনাগুলির নাম নন্দা, বিশাখা, স্মৃধা, চিত্রা, চিত্রবতী, স্মৃধা ও আলাপা। পতিশোককাতরা যক্ষ্মী এই মুর্ছনাগুলির প্রয়োগ-রহস্য বিশ্বস্ত হয়েছিলেন। গান্ধারগ্রামের মুর্ছনা যে সাতটি

সে'কথা কালিদাস জানতেন। টীকাকার অবশ্য অনেক পরেকার যুগের শুণী (খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর পরবর্তী) এবং “ইতি সঙ্গীতরসাকরে” কথাগুলি থেকে তা স্পষ্ট বোঝা যায়। তারপর “মূর্ছনাং বিশ্বরসি” শব্দগুলি থেকে এ'কথা অস্বহমান করা যায় যে মহাকবি কালিদাসের সময়ে ঠাট, মেল বা মেলকর্তার প্রচলন ছিল না, মূর্ছনাই রাগরূপের গঠনে সহায়তা করত। কালিদাস এ'কথাও বিশেষভাবে জানতেন।

কুমারগম্ভবে (৮৮৫) কালিদাস পুনরায় উল্লেখ করেছেন,

সব্যবুধ্যাত বৃদ্ধস্তবোচিতঃ

শাতকুস্তকমলাকরৈঃ সমম্।

মূর্ছনাপরিগৃহীতকৈশিকৈঃ

কিন্নরৈরুৎসলি গীতিমঙ্গলঃ ॥

‘উষাকালে কিন্নরগণ মূর্ছনার সঙ্গে রাগবিশেষের দ্বারা শিবের উদ্দেশ্যে মঙ্গলগীতি-গানে প্রবৃত্ত হ’লে বিষদগুণের স্তবনীয় মহেশ্বর কনকপদ্মাকরের সহিত জাগ্রত হলেন’। এখানেও কিন্নরগণের কণ্ঠে মূর্ছনা-পুটিত ক’রে গীতমঙ্গল তথা মঙ্গল-গীতের কথা উল্লিখিত হয়েছে। ‘কৈশিকৈঃ’ অর্থে কৈশিকরাগ দ্বারা। কৈশিক-রাগ মূর্ছনায়ুক্ত ছিল এবং রাগের স্তম্ভ বিকাশের পক্ষে তা মূর্ছনায়ুক্ত থাকাই স্বাভাবিক। মল্লিনাথ এই শ্লোকটির অর্থ করেছেন : “তয়া মূর্ছনয়া পরিগৃহীত-কৈশিকৈঃ স্বকৃতরাগবিশেষৈঃ কিন্নরৈঃ গীতমঙ্গলঃ সন্”। অনেকে ‘গীতমঙ্গল’ শব্দটি যুক্ত থাকায় কৈশিককে ‘মঙ্গলকৈশিকরাগ’ বলেন। কিন্তু তা সমীচীন নয় ব’লে আমাদের ধারণা। মঙ্গল ও কৈশিক দু’টি পৃথক রাগ, মঙ্গলার্থে বা মঙ্গলিক প্রয়োগে কৈশিকরাগের ব্যবহার হয়। মল্লিনাথ ‘রাগবিশেষৈঃ’ বলতে কৈশিককে স্বতন্ত্র রাগ হিসাবে গণ্য করেছেন। মনে হয় কালিদাসের অভিপ্রায়ও তাই। কৈশিকরাগের বিস্তৃত পরিচয় আমরা ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ গ্রন্থের পূর্বভাগে (পৃ° ২৪০-২৪২) দিয়েছি। কালিদাস যে ‘গেয়’ পদ হিসাবে নিবন্ধ প্রবন্ধ-গানের লক্ষণ ও পরিচয় জানতেন তা উল্লেখ করেছি। ‘সব্যবুধ্যাত’ প্রভৃতি শ্লোকের অর্থও তাই।

গীতমঙ্গল তথা মঙ্গলগীতির নিবন্ধ প্রবন্ধরূপের স্পষ্ট পরিচয় আমরা শার্ঙ্গদেবের সঙ্গীত-রসাকরে পাই। শার্ঙ্গদেব মঙ্গলগীতিকে বিশ্রুণীগ্রন্থকের পর্যায়ভুক্ত করেছেন। নাট্যশাস্ত্রে নৃত্য, গীত, বাস্তব ও নাট্যরসের আগে আলীর্বচনসহ ‘মঙ্গলসঙ্গীত’ গান করার বিধি ছিল। ভরত উল্লেখ করেছেন,

বাচস্পিযা বিজান্ অন্তি দহ্মা পূর্ণপ্রদক্ষিণান্ ।

পূজয়িত্বা তু গন্ধর্বান্ পশ্চাদ্ বাণ্ড্যং সমাচরেৎ ॥

অথবা—

আশীর্বাদনযুক্তৈর্মধুরৈর্বাক্যৈশ্চ স্বমঙ্গলাচারৈঃ ।

সর্বং স্তোতি হি লোকং যস্মাস্তস্মান্তবেদ্ নান্দী ॥

মহাভারতে মঙ্গলগীতির প্রগন্ধে গ্রন্থকার ব্যাঙ্গ উল্লেখ করেছেন : (১) “সুতমাগধ-বন্দীনাং সংস্তুবৈর্গীতমঙ্গলৈঃ” (দ্রোণপর্ব ৫৪১), “মঙ্গলানি চ গীতানি নান্দ্য গান্ধি পঠন্তি চ” (দ্রোণপর্ব ৬৯১১)। সুত, মাগধ ও বন্দীরা মঙ্গলগীতি করতো রাজ্যাধিপতির মঙ্গল তথা কল্যাণ কামনা ক’রে। তবে তখনকার পরিণত গীতির রূপ ও প্রকাশভঙ্গি ঠিক কি ধরনের ছিল তা নির্ণয় করা কঠিন। সঙ্গীত-রস্বাকরে ‘মঙ্গল’-প্রবন্ধের যে গঠন ও ধারার পরিচয় দেওয়া আছে তা থেকে রামায়ণ-মহাভারতে মঙ্গলগীতির রূপের কিছুটা ধারণা করা যেতে পারে। পরিবর্তনই জগতের ধর্ম। জাগতিক সকল সামগ্রীর রূপে ও বিকাশে পরিবর্তন স্বাভাবিক। তাহ’লেও বিচিত্র পরিবর্তনের মর্মস্থলে লক্ষ্য করলে একটি অপরিবর্তনীয় ধারার অবগুই সন্ধান পাওয়া যায়। খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর মঙ্গলপ্রবন্ধের দর্পণে তাই খৃষ্টপূর্ব মঙ্গলগীতির প্রতিকৃতির কিছুটা সন্ধান লাভ করা সম্ভব।

মঙ্গলগীতি মনে হয় কল্যাণবাচক আভ্যুদয়িক নিবন্ধ মঙ্গলাচরণগীতি ছিল। শার্ঙ্গদেব কিন্তু মঙ্গলাচার ও মঙ্গলপ্রবন্ধ দু’টিকে পৃথক শ্রেণী হিসাবে পরিচয় দিয়েছেন। মঙ্গলাচারে কৈশিকীরাগের ও নিঃসারুতালের সমাবেশ থাকত, আর মঙ্গলপ্রবন্ধগীতি কৈশিকী বা বোট (ভোট)-রাগে গাওয়া হ’ত। তবে এর লয় ও পদ মঙ্গলাচার থেকে ভিন্ন। শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রস্বাকরের প্রবন্ধাধ্যায়ে উল্লেখ করেছেন : “প্রবন্ধান্নিবিধাঃ”—মুড় বা মার্গমুড়, আলিঙ্গিত্রিত ও বিপ্রকীর্ণ। বিপ্রকীর্ণপ্রবন্ধ আবার ছত্রিশ রকম ছিল। তাদের মধ্যে চর্চরী, চর্খা, পঙ্কড়ী, ধবল, মঙ্গল বা মঙ্গল-গীতি অগ্রতম। কালিদাসের নাট্য ও কাব্যগ্রন্থে এ’সকল প্রবন্ধের কয়েকটির উল্লেখ পাওয়া যায়। কালিদাস কুমারসম্ভবে যেমন কৈশিকরাগের সঙ্গে সম্পর্কিত ক’রে গীতমঙ্গল > মঙ্গলগীতি > মঙ্গলপ্রবন্ধগীতির উল্লেখ করেছেন তেমনি ‘বিক্রমোর্বশী’ নাটকে ককুভরাগের উল্লেখের সঙ্গে জম্বালিকা, চর্চরী, দ্বিপদিকা প্রভৃতি প্রবন্ধগীতির পরিচয় দিয়েছেন। চর্চরী বা চর্চরিকা প্রবন্ধ বসন্তকালে নবপল্লবিত কুসুমাজ্জাদিত প্রকৃতিকে অভিনন্দন জানিয়ে হোলি-উৎসবে গান করা হ’ত :

না বসন্তোৎসবে গেয়া চর্চরী প্রাকৃতঃ পদৈঃ ।

চর্চরীচ্ছন্দোস্তোত্রে ক্রীড়াভালেন বেতাপি ॥^১

টীকাকারগণ চর্চরীর আরো স্বর্হ রূপের পরিচয় দিয়েছেন। চর্চরী প্রবন্ধগীতি। চর্চরী আবার তালও (ছন্দ) বটে। চর্চরীর পদে দেশীভাষা সংযুক্ত থাকে। একে ক্রীড়াভালে অনেক গান করে। কল্লিনাথ ক্রীড়াভালের পরিচয় দিয়ে বলেছেন : “ক্রীড়াভূতো বিরামাভূতো”। অনেক সময় চর্চরীতে হিন্দোলরাগের সমাবেশ দেখা যায়। ককুভ, হিন্দোল, কৈশিক (কৈশিকীজাতি নয়) এ’গুলি খৃষ্টপূর্ব যুগে ছিল না, তখন বাড়জী প্রভৃতি শুদ্ধজাতিরাগের অমূল্য ছিল, কাজেই রামায়ণ-মহাভারতের যুগে মঙ্গলাদি প্রবন্ধে (অভিজাত-) দেশীরাগের সমাবেশ ছিল না, জাতি বা গ্রামরাগের সহযোগই থাকত। বিপ্রকীর্ণপ্রবন্ধ চর্চগীতি সম্বন্ধে শাক্তদেব বলেছেন : “অধ্যাত্মগোচরা চর্চা”।^২ চর্চাপ্রবন্ধ যে অধ্যাত্ম-সাধনার সাথী বা সহকারী ছিল ১০ম-১১শ শতাব্দীর বাঙ্গলায় বজ্রযানীদের বৌদ্ধ দোহাগুলি তার প্রমাণ। প্রবন্ধগানের অভিজাত্যসম্পন্ন চর্চা বোধযোগীরা গান করতেন। ধবল ও মঙ্গল গান সম্বন্ধে শাক্তদেব বলেছেন : “আনীর্ভিধবলো গেয়ো ধবলাদিপদাঘ্নিতঃ”।^৩ প্রবন্ধগান হিসাবে ধবলগানে বিধি-নিষেধ ছিল, কেননা ধবলাদি পদ যুক্ত ক’রে রাগে ও তালে ধবলপ্রবন্ধ গান করা হ’ত। এ’ছাড়া ধবলের একটি লৌকিক রূপও ছিল, শিল্পী ইচ্ছানুসারে বন্ধনহীনভাবে লোকপ্রসিদ্ধ ধবলগীতি গান করতে পারত। প্রবন্ধরূপের অবস্থা তিনটি বিকাশ ছিল : কীর্তি, বিজয় ও বিক্রম।^৪ চারটি চরণ বা পদযুক্ত হ’লে ‘কীর্তিধবল’, ছ’টি পদযুক্ত হ’লে ‘বিজয়ধবল’ ও আটটি চরণযুক্ত হ’লে ‘বিক্রমধবল’ হ’ত। এদের আবার মাত্রাবৈচিত্র্য ছিল।

‘মঙ্গল’-প্রবন্ধগানের উল্লেখ ক’রে শাক্তদেব বলেছেন,

কৈশিক্যাং বোটরাগে বা মঙ্গলং মঙ্গলৈঃ পদৈঃ ।

বিলম্বিতলয়ে গেয়ং মঙ্গলচ্ছন্দসাধবা ॥^৫

১। সঙ্গীত-রত্নাকর ৪।২০—২১

২। এ ৪।২১২

৩। সঙ্গীত-রত্নাকর ৪।৩০২

৪। ত্রিবিধো ধবলঃ কীর্তিবিজয়ো বিক্রমশ্চথা ।

চতুর্ভিঃচরণৈঃ ষড়্ভিঃষট্ঠিক্রমাধবো ।

কালিদাসের অভ্যুদয় হয় গুপ্তরাজাদের সময়ে। একমাত্র মহারাজ চন্দ্রগুপ্ত (১ম) ছাড়া সমুদ্রগুপ্ত প্রভৃতি শৈবধর্মাবলম্বী ছিলেন। সম্ভবত মহাকবি নিজে শিবোপাসক ছিলেন এবং কুমারসম্ভবে তার পরিচয়। কুমারসম্ভবে গীতমঙ্গল তথা মঙ্গলগীতিও শিবোপাসনার সঙ্গে সম্পর্কিত। বিলম্বিত লয়ে কিংবা মঙ্গলপদে (ছন্দে) কৈশিক বা বোট্ট রাগে মঙ্গলপ্রবন্ধ গান করা হ'ত। সিংহভূপাল টীকার আলোকপাত ক'রে বলেছেন : “কৈশিকীরাগে বোট্টরাগে বা কল্যাণবাচিকৈ: পদৈবিলম্বিতেন লয়েন মঙ্গলো গেষ:। অথবা মঙ্গলনায়া ছন্দা।” মঙ্গলগানের সঙ্গে ভোট্টদেবীয় (তিব্বত) বোট্টরাগ কিভাবে সম্পর্কিত হ'ল তা এখন নির্ণয় করা দুরূহ। তবে দেবীরাগে মিশ্রণ অনিবার্হ। বাণিজ্যিক ও ধর্মপ্রচারব্যপদেশে ভারত ও ভারতেতর কিংবা জাতীয় ও বিজাতীয় রাগগুলির এক সময়ে মিশ্রণ সম্ভব হয়েছিল, আর তারি জন্ত পবিত্র মঙ্গলগীতিতে ভোট্টদেবীয় রাগের সমাবেশ থাকা কিছু অস্বাভাবিক নয় মনে করা যেতে পারে।

মঙ্গলপ্রবন্ধের সম্পর্কে ‘কল্যাণবাচিকৈ পদৈ:’ প্রভৃতি কথাই উল্লেখ করা হয়েছে। পূর্বেই উল্লেখিত হয়েছে যে, মঙ্গলাচরণ গানও মঙ্গলবাচী গন্ত, পন্ত ও গন্তপন্ত মিশ্রিত ছিল। তিন রকম পদেই মঙ্গলাচরণ গাওয়া হ'ত : “বন্ত গন্তেন পন্তেন গন্তপন্তেন বা কৃত:”। কৈশিকীরাগের সমাবেশ উভয় গীতে থাকলেও তাদের সামান্য পার্থক্যেরও পূর্বে উল্লেখ করেছি। রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশে এবং কালিদাসের গ্রন্থগুলিতে মঙ্গলগীতি ও মঙ্গলাচরণগীতি এই দু'রকমেরই উল্লেখ দেখা যায়। অনেকের মতে খৃষ্টপূর্ব যুগের মঙ্গলগীতি মঙ্গলাচরণ তথা মঙ্গলাচার-গীতিরূপ ছিল।

গীতিমঙ্গল বা মঙ্গলগীতে যে কৈশিকরাগের বিকাশ থাকত তা গ্রামরাগ—স্মি অভিজাত দেবীরাগ এ'নিয়েও মতভেদ আছে। ‘কৈশিক’-গ্রামরাগটির পরিচয় নারদাশিকায় পাই, যুনি কণ্ঠপ মধ্যমগ্রামে লীলায়িত ক'রে এর প্রবর্তন করেন। এই গ্রামরাগ ঋবাগানেও প্রয়োগ করা হ'ত : “ঋবায়াং বিনিযোজনম্”। শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে শুদ্ধকৈশিকের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন,

কার্মীরব্যাশ্চ কৈশিক্যা: সজ্জাত: শুদ্ধকৈশিক: ॥

তারষড়্জগ্রহাংশ্চ পঞ্চমাস্ত: সকাঙ্গলী।

সাবরোহিপ্রসন্নাস্ত: পূর্ণ: ষড়্জাদিমূর্ছন: ॥

বীররোদ্ৰাদ্ভুতরসঃ শিশিরে ভৌমবল্লভঃ ।

গেরো নির্বহণে দামে প্রথমেহঙ্কো মনোবিভিঃ ॥

কার্যরবী জাতিরাগ। ‘কৈশিকী তু মধ্যমগ্রামসম্বন্ধা’, অর্থাৎ গ্রামরাগ কৈশিকী কার্যরবী-জাতিরাগ থেকে সৃষ্ট ও মধ্যমগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত। এতে পঞ্চম ত্রাস, কাকলিনিবাদের ব্যবহার। বীর, রোদ্ৰ ও অভুত রস-তিনটির সহযোগে কৈশিকী আলাপ করার নিয়ম। বোট্টরাগ সম্বন্ধে শাক্তদেব বলেছেন,

বোট্টঃ স্রাংপঞ্চমীষড়্জমধ্যমাত্যাং গ্রহাংশপঃ ॥

মাস্তোহরগঃ কাকলিমান্‌পঞ্চমাদিকমূর্ছনঃ ।

* * * *

উৎসবে বিনিযোক্তব্যো ভবানীপতিবল্লভঃ ॥

বোট্টরাগের গ্রহ ও অংশ পঞ্চম, মধ্যম ত্রাস। এতে গান্ধারের ব্যবহার অল্প ও কাকলিনিবাদের সংযোগ আছে। বোট্টরাগটি পূর্ণজাতির। উৎসব-ব্যাপারে এই রাগের প্রয়োগ হয়। ভবানীপতি শিবের সঙ্গে এর সম্পর্ক। এমন কি মঙ্গলবাচী বোট্টরাগের ছায়া বা অঙ্গরাগ মাকলীও কল্যাণবাচক : “বোট্টজা রিধগঙ্গারা গীয়তে সর্বমঙ্গলে”। সুতরাং এ’কথা ঠিক যে কালিদাসের সময়ে তখন গুপ্তযুগেও মঙ্গলগীতি মঙ্গলছন্দে আনন্দোৎসবে ও অগ্রাশ্র পবিত্র অহুষ্ঠানে গান করা হ’ত। সিংহভূপাল বিষয়টিকে আরো প্রাঞ্জল ক’রে বুঝিয়ে উল্লেখ করেছেন : “কৈশিকরাগে বোট্টরাগে বা কল্যাণবাচিকৈঃ পদৈবিলম্বিতেন লয়েন মঙ্গলো গেষঃ । অথবা মঙ্গলনারাছন্দসা।” মঙ্গলছন্দের লক্ষণসম্বন্ধে কল্লিনাথ বলেছেন মঙ্গল শব্দ, চক্র, পদ্মাদি সংজ্ঞায়ুক্ত পদ : “মঙ্গলৈঃ পদৈরিতি । শব্দচক্রাজ্জকোকৈরবাদিশংসিভিরিত্যর্থঃ । * * পঞ্চ চকারগণাঃ প্রতিপাদ-গতাস্তে মঙ্গলমাছরিদং স্থধিয়ঃ খলু বৃত্তম্”। উদাহরণকে তিনি ‘পূর্ববৎ’ অর্থাৎ ধবলপ্রবঙ্গগীতির মতো (মঙ্গলছন্দে) বলেছেন। এই ছন্দে পাঁচটি চারমাত্রায়ুক্ত গণবিশিষ্ট পাদ ও প্রতিটি পাদে (চরণে) কুড়িটি ক’রে মাত্রার সমাবেশ এবং প্রতি পাদে ‘মঙ্গল’-শব্দটির উল্লেখ থাকে। পদগুলি আবার পাঁচভাগে বিভক্ত। সুতরাং কৈশিক বা বোট্টরাগযুক্ত গীতমঙ্গল (মঙ্গলগীতি) মঙ্গলকৈশিকরাগ নয়, আসলে তা কল্যাণবাচী বিচিত্র পদ, তাল ও বিলম্বিত লয়যুক্ত বিপ্রকীর্ণ প্রবঙ্গগান।

কালিদাস চর্যী, জ্ঞানলিকা প্রভৃতি গীতিরও উল্লেখ করেছেন। ‘বিজয়মোহিনী’ নাটকে (বাটিকা ?) আছে : “অনন্তরে চর্যী”, “পুনশ্চর্যী” প্রভৃতি। বাদ্যলাবণ্যে

পাল ও সেন রাজত্বের সময় মঙ্গলগীতিগুলি আবার নতুনভাবে রূপায়িত হয়। অবশ্য খৃষ্টীয় ১৩শ থেকে ১৮শ শতাব্দীকেই বাঙ্গালায় মঙ্গলকাব্যের (গান) যুগ বলা যায়। তাহলেও ১৩শ শতাব্দীতে মঙ্গলকাব্যগুলি বিশেষভাবে রূপগ্রহণ করতে পারেনি, চান্দ্র রূপ নিয়েছিল ঠিক ঠিক ১৬শ শতাব্দী থেকে এবং তখন কাব্যরচনার মধ্যে নূতনত্বের ভাব লক্ষ্য করা যায়। পরবর্তী মঙ্গলকাব্যগুলি ১৬শ শতাব্দীরই অমুবর্তন ব'লে অস্বীকৃত হয় না। মঙ্গলকাব্য-গীতিগুলির আগে অর্থাৎ খৃষ্টীয় ৮শ শতাব্দী থেকে প্রায় ১১শ-১২শ শতাব্দী পর্যন্ত পালরাজাদের রাজত্বের সময়ে বাঙ্গলাদেশে নাথগৌরীরা 'নাথগীতিকার' রচনা করেছিলেন। ১১শ শতাব্দীতে 'চর্চা' প্রবন্ধের রূপ নিয়ে আবার আত্মপ্রকাশ করলে সাধকসমাজে। নাথগীতিকার ভিত্তিতেই সম্ভবত চর্চাপদগীতির উৎপত্তি হয়। মঙ্গলকাব্যের গান বা মঙ্গলগীতিগুলি নাথগীতি, চর্চা ও অগ্রাগ্র দেশীয় বা আঞ্চলিক গীতিরূপের উপাদানকে নিয়ে ছন্দ বা তাল, সুর (রাগ), শব্দবিজ্ঞান, বিচিত্র ধ্বনি (উচ্চারণভঙ্গি) ও বিলম্বিতাদি লয় ও মন্ত্রাদি স্থানকে নিয়ে রূপায়িত হয়েছিল। মঙ্গলকাব্য হিসাবে শিবমঙ্গল, কৃষ্ণমঙ্গল, মনসামঙ্গল, চণ্ডীমঙ্গল, ধর্মমঙ্গল, কালিকামঙ্গল, ঘণ্টীমঙ্গল, সারদামঙ্গল, রায়মঙ্গল, চৈতন্তমঙ্গল, সূর্যমঙ্গল প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। ভারতচন্দ্রের 'অন্নদামঙ্গল' ই সম্ভবত মঙ্গলকাব্যের শেষ রচনা। তবে মনে রাখতে হবে যে মঙ্গলগীতি রামায়ণের যুগ (খৃষ্টপূর্ব ৪০০) থেকে কালিদাসের সময় পর্যন্ত একইভাবে অব্যাহত ছিল। বাঙ্গালায় মঙ্গলগীতির প্রবর্তন পূর্বসূত্রকে ধরেই হয়েছিল। বাঙ্গলাদেশের সঙ্গীতধারার ইতিহাস আলোচনার সময় আমরা বিস্তৃতভাবে এ'সম্বন্ধে আলোচনা করতে চেষ্টা করব। বাঙ্গলাদেশেও সঙ্গীতের বিচিত্র প্রবন্ধরূপের সন্ধান পাই। তা'ছাড়া অপর দেশেও আছে। বাঙ্গলায় চণ্ডীদাস, বিজ্ঞাপতি, উমাপতি ধর প্রভৃতির সময়ে কীর্তনগানের পাশাপাশি পাঁচালীগানের যথেষ্ট নিদর্শন পাই। পাঁচালী সম্ভবত কীর্তনেরই একটু ভিন্ন রূপ। অনেকের অভিমত যে মঙ্গলগানই পরে কাব্যগীতি পাঁচালীতে রূপান্তরিত হ'য়ে নাটগীতির শ্রেণীভুক্ত হয়েছিল। অবশ্য এ'নিষে মতভেদও আছে। ডাঃ শ্রীহরকুমার সেন উল্লেখ করেছেন : "শ্রীকৃষ্ণকীর্তন কৃষ্ণ-মঙ্গল-পাঁচালী, তবে মালাধর বসুর শ্রীকৃষ্ণবিজয় অথবা মাধব আচার্যের শ্রীকৃষ্ণমঙ্গল ইত্যাদির মতো পুরাপুরি পৌরাণিক পাঁচালি-কাব্য নয়। প্রাচীন বাজা-নাট ও পাঁচালীর মাঝামাঝি রূপ পাই চণ্ডীদাসের এই কাব্যে। আগাগোড়া পদের সমষ্টি, কেবল মধ্যে মধ্যে সংস্কৃত শ্লোকের দ্বারা কাহিনীর খেঁই গাঁথা হইয়াছে।

জয়দেবের গীতগোবিন্দের এবং শঙ্করদেবের নাট-যাত্রার (মোটামুঠা শতকের মধ্যভাগ) গাঁথনিও কতকটা এই রকম। পৌরাণিক শ্রীকৃষ্ণমঙ্গল-পাঁচালী হয় সম্পূর্ণ বর্ণনামূলক বা narrative, নয় বর্ণনামালাসূত্রে প্রণীত পদাবলীর সৃষ্টি।^{১১} প্রকৃতপক্ষে পাঞ্চালী-পদগান নিবন্ধ প্রবন্ধগীতিরই পরিভ্রম অথবা বিবর্তিত রূপ। পাঁচালীর আসল নাম ‘পঞ্চালিকা-প্রবন্ধ’। খৃষ্টীয় ১৮শ শতাব্দীর বাঙ্গালার সঙ্গীতগুলি নরহরি চক্রবর্তী বা ঘনশ্যামদাস ‘ভক্তিরত্নাকর’ গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন,

তাল-ধাতুযুক্ত বাক্য মাত্র ক্ষুদ্র গীত ।

ধাতু পূর্বে উক্ত উদ্‌গ্রাহাদি যথোচিত ॥

শুদ্ধ সালগের প্রায় ক্ষুদ্রগীত হয় ।

ইথে অন্তান্তপ্রাস প্রশস্ত শাস্ত্রে কয় ॥

ক্ষুদ্রগীত-ভেদ চারি চিত্রপদা আর ।

চিত্রকলা প্রবপদা পাঞ্চালী প্রচার ॥

ক্ষুদ্রগীতি চিত্রপদা, চিত্রকলা, প্রবপদা ও পাঞ্চালী এই চার শ্রেণীতে বিভক্ত। পাঁচালী, পাঞ্চালী বা পঞ্চালিকা-প্রবন্ধ বিষয়প্রবন্ধ-গীতির অন্তর্গত। মঙ্গলগানও তাই। প্রকৃত পণ্ডিত শ্রীহরেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় উল্লেখ করেছেন : “বাঙ্গালার মঙ্গলগানগুলি পাঁচালীর অন্তর্ভুক্ত। কৃষ্ণমঙ্গল, শিবমঙ্গল, চণ্ডীমঙ্গল, মনসা-মঙ্গল সব গান একই ধরনে গাওয়া হয়।”^{১২} মোটকথা মঙ্গল, পাঁচালী বা পঞ্চালিকা, জন্তালিকা, চর্চরী বা চর্চরিকা, দ্বিপাদিকা, খণ্ডধারা-দ্বিপাদিকা, বলন্তিকা প্রভৃতি গীতি—যেগুলি মহাকবি কালিদাসের সময়ে প্রচলিত ছিল তারা নিবন্ধ পদগীতি তথা বিপ্রকীর্ত-প্রবন্ধগীতি। সঙ্গীত-রত্নাকরের প্রবন্ধাধ্যায়ে শঙ্করদেব দ্বিপদী বা দ্বিপাদিকা, ত্রিপদী, চতুঃপদী, ষট্‌পদী, চর্চরী, বর্ণ, গন্ত প্রভৃতি প্রবন্ধগীতির পরিচয় দিয়েছেন। কালিদাস ‘বিক্রমোর্বশী’ নাটকের ৪র্থ অঙ্কে প্রবন্ধগীতি ও মার্গনৃত্যগুলির উল্লেখ করেছেন। চতুর্থ অঙ্কের কতকাংশ যেমন,

॥ “(নেপথ্যে সহজ্ঞাচিত্রলেখয়োঃ প্রাবেশিক্যাক্ষিস্তিকা)

প্ৰিয়সহি-বিস্ময়াবিমব। সহিসহিসা বাউলা সমুন্নবই ।

স্বরকরপদসবিস্মিতভারসে সরবরুসঙ্গৈ ॥

(ততঃ প্রবিপত্তি সহজ্ঞা চিত্রলেখো চ)

১। ‘বাঙ্গালী সাহিত্যের ইতিহাস’, ১ম ভাগ, পৃঃ ১০২-১০৩

২। ‘পদাবলী-পরিচয়’, পৃঃ ৬

চিত্র। (প্রবেশান্তরে বিপাদিকয়া দিশোহবলোক্য)

চিত্র। তদো সোবি ভসিঃ জ্বেব কাশণে পিঅসহোং অরেন্সঅন্তো
উম্বত্তীহুদো ইদো উম্বত্তী তদো উম্বত্তী তি কহুঅ অহোরস্তাইং অদিবাহেদি
(নভোহবলোক্য) এদিগা উণ নিক্সিরাণং পি উক্ঠাআরিণা মেহোময়েণ
অগ্নদৌআরো ভবিস্দি তি তকেমি ।

(অত্রান্তরে জ্ঞাতালিকা)

সহ। এ সৈদিগা আকিদিবিসেসা চিরং * * (প্রাচ্যঃ দিশং বিলোক্য) তা এহি
উম্বআহিবস্ ভঅদো স্জ্জন্স উবখাণং কয়েম্ ।

(অত্রান্তরে ঋগুধারা)

(ইতি মুহিতঃ পততি । পুনর্বিপাদিকয়া উখায় নিষস্ত)

(অনন্তরে চর্চরী)

গঙ্কুয়াইঅ মহঅরগীএহিং, বজ্জন্তেহিং পরহঅনুরেহিং ।”—প্রভৃতি ॥

এ’ভাবে ‘পুনর্চর্চরী’, ‘পাঠান্তরে ভিন্নকং’, ‘বিপাদিকয়া পরিক্রম্যাবললোক্য

৯। (নেপথ্যে সহজ্ঞতা ও চিত্রলেখার প্রবেশস্থচক গীত)

সহজ্ঞতানারী সখীর সহিত চিত্রলেখা প্রিয়সখী উর্বরীর বিরহে উৎকণ্ঠিতচিত্ত হ’য়ে, যে সরোবরে
স্বর্ধকিরণপর্ণে পয়সমূহ প্রফুটিত হ’য়ে প্রকাশ পাচ্ছে, তার তীরে বসে বিলাপ করছে ।

(সহজ্ঞতা ও চিত্রলেখার প্রবেশ)

চিত্রলেখা। (প্রবেশ ক’রে বিপদিকা নামক গীতি গান করতে করতে চারদিকে দৃষ্টিপাত
ক’রে) । * * *

চিত্রলেখা। রাজর্ষিও সেই কালনে প্রিয়সখীকে অবেষণ করতে করতে উন্নতশ্রায় ‘এখানে
উর্বরী—ওখানে উর্বরী’ বলতে বলতে অহর্নিশি অতিবাহিত করেছেন । (আকাশের দিকে দৃষ্টিপাত
ক’রে) আবার মেঘোদয় হ’ল । এই মেঘবর্ণনে স্থখী ব্যক্তিদেরও উৎকণ্ঠা বৃদ্ধি পায় । আশ্রয়
বিবেচনার এটাই অগ্রজীকারের লক্ষণ । (এরপর জ্ঞাতালিকা) । * *

সহজ্ঞতা। ধীর এরূপ আকৃতি তিনি কখনো চিরহুঃখভাগী হন না * * (পূর্বদিকে অবলোকন
ক’রে) অন্তএব এসো, উন্নয়চলাধিপতি হর্বের উপাসনা করি । (এরপর ঋগুধারা-গীতি) ।

* * (রাজার ঘৃণা ও বিপদিকাগীতির সহিত পুনরুত্থান ও দীর্ঘ-নিঃশ্বাস সহ) * * (অনন্তর
চর্চরীগীতি) * * ।

চ', 'অনন্তরে খণ্ডক:', 'তেন খণ্ডকান্তরে চচরী', 'দ্বিপদিকয়া দিশোহবলোকা', 'অনন্তরে খুরক:', 'খুরকানন্তরে চচরী', 'ককুভেন বড়ুপভদ্রা:', 'বলন্তিকয়া উপহৃত্য জাহুভ্যাং স্থিহা', 'উপবিত্ত চচরী', 'দ্বিপাদিকয়া পরিক্রম্যাবলোকা চ', 'অনন্তরে কুটিলিকা', 'দ্বিলয়াস্তরে চচরী', 'অস্তান্তরে অর্ধাষিচতুরস্রক:', 'চতুর-স্রকেণোপবিত্ত অঙ্গলিং বদ্রা', 'কুটিলিকান্তরে চচরী', 'গলিতক:', 'জাহুভ্যাং স্থিহা' প্রভৃতি প্রবন্ধগীতি, অভিনয় ও নৃত্যের উল্লেখ আমরা কালিদাসের গ্রন্থগুলিতে পাই।

দ্বিপদিকা, জন্তালিকা, খণ্ডধারা প্রভৃতি প্রবন্ধগীতি। জন্তালিকা ও খণ্ডধারা দ্বিপদিকার রূপভেদ। দ্বিপদিকা শ্রদ্ধা, খণ্ডা, মাত্রা ও সম্পূর্ণভেদে চার রকম। দ্বিপদিকার চারটি পদ বা চরণ ও তেরোটি মাত্রা। দ্বিপদিকার লক্ষণ যেমন,

শ্রদ্ধা খণ্ডা চ মাত্রা চ সম্পূর্ণেতি চতুর্বিধা।

ভবেদ্বিপদিকা গীতির্ভরতেন প্রকীর্তিতা।

ভবেচতুর্ভিষ্চরগৈশ্চয়োদশকলাশ্রকৈ: ॥

খণ্ডধারা-দ্বিপদিকায় চৌদ্দটি কলা ও চারটি পাদ বা চরণের সমাবেশ থাকে। খণ্ডধারার লক্ষণ যেমন,

চতুর্দশকলায়ুজৈশ্চতুর্ভিষ্চরগৈরিহ।

খণ্ডাখ্যা দ্বিপদাগীতি: খণ্ডধারা হি সা ভবেৎ ॥

সঙ্গীত-রসিকের প্রবন্ধাধ্যায়ে শাকদেব দ্বিপদী বা দ্বিপদিকাগীতির লক্ষণ দিয়েছেন,

শ্রদ্ধা খণ্ডা চ মাত্রাদি: সম্পূর্ণেতি চতুর্বিধা ॥

দ্বিপদী করুণাখ্যেণ তালেন পরিণীয়তে।

পাদে ছ: পঞ্চ ভা গোহন্তে জ্যৈন্ত: ষষ্টিষিতীয়কৌ ॥

চতুর্ভির্দ্বীদৃশৈ: পাদৈ: শ্রদ্ধা দ্বিপদিকোচ্যতে।

অর্ধাশ্বেহ্মে স্বরানাহ: খণ্ডা শ্রাদ্ধকুসুমধরা ॥

ষষ্ঠেনৈকেন গুরুণা মাত্রাদ্বিপদিকা মতা।

শ্রদ্ধা, খণ্ডা (খণ্ডধারা), মাত্রা ও সম্পূর্ণা চার শ্রেণীর দ্বিপদী বা দ্বিপদিকা-প্রবন্ধগীতি। করুণাতালে গান করার নিয়ম। পণ্ডিত লোচন (১৭শ শতাব্দীর মাঝামাঝি) 'রাগতরঙ্গিনী' গ্রন্থে 'করুণামালব' ও 'করুণানুহব' ছন্দ ও-বৃত্তের পরিচয় দিয়েছেন।^{১০} পুনরায় মানবী, চম্রিকা, ধৃতি ও তার-ভেদে দ্বিপদিকা

চার রকম (৪।২১৭-২১৯)। পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে যে চর্যী বা চর্যিকাগীতি বসন্তোৎসবে ক্রীড়াভালে গান করা হয়। সম্ভবত খণ্ডগীতিকেই কালিদাস খণ্ডিকা, খণ্ডধারা প্রভৃতি শব্দে উল্লেখ করেছেন।

কালিদাস বিক্রমোর্বশীতে ককুভরাগের উল্লেখ করেছেন : “ককুভেন ষড়্‌পভঙ্গাঃ”। কালিদাসের অভিপ্রায় যে ককুভরাগের সঙ্গে ছ’রকম অবচ্ছেদক-যুক্ত গীতি (অঙ্গগীতি) গান করা বিধেয়। অভিজাত দেশীরাগ হিসাবে ককুভরাগের নাম মতঙ্গের বৃহদেন্দ্রীতে ভাষাভাগের পর্দায়ে পাই। মতঙ্গ উল্লেখ করেছেন : “এতাস্ত ককুভে সপ্ত ভাষা জ্ঞেয়া মনোহরাঃ”। ককুভরাগ থেকে উৎপন্ন সাতটি দেশীরাগ হ’ল : কাষোজা, মধ্যমগ্রামিকা, সালবাহানিকা, ভাগবর্ধনী (ভোগবর্ধনী ?), মুহুরী, শকমিশ্রিতা ও ভিন্নপঞ্চমী।^{১১} কালিদাস ককুভরাগের সঙ্গে যে ছ’টি অবচ্ছেদকযুক্ত গীতি গান করার কথা বলেছেন সেগুলি ককুভের সাতটি ভাষা তথা অঙ্গরাগের মধ্যে ছ’টি গ্রামরাগগীতি কিনা নির্ণয় করা কঠিন। ‘ভিন্নক’-গীতি গ্রামরাগের আশ্রয় ভিন্নক বা ভিন্নাগীতিরই নামান্তর ব’লে মনে হয়। বিক্রমোর্বশীর টীকাকার ভিন্নককে ‘রাগ’ বলেছেন। হরিবংশে ‘ষড়্‌গ্রামরাগাদিসমাধিযুক্তাম্’ শ্লোকাংশের ব্যাখ্যা-প্রসঙ্গে টীকাকার নীলকণ্ঠ ভিন্নাকে গ্রামরাগ বলেছেন : “ষট্‌গ্রামাঃ স্থানানি যেষাং রাগানাং তৈৰ্ধঃ সমাধিঃ * *। তে চ মধ্যশুদ্ধভিন্নগৌড়মিশ্রগীতরূপাঃ”। এখানে গ্রামরাগ-গীতিগুলি গ্রামরাগের পর্যায়ভুক্ত। সুতরাং সে’দিক থেকে কালিদাস যদি ভিন্নক, ভিন্নক বা ভিন্নাকে রাগ হিসাবে মনে করেন তবে তাতে বিশেষ অসঙ্গতি দেখা যায় না। তবে ভিন্নক বা ভিন্না হ’ল গ্রামরাগগীতি তথা রাগগীতিই। কালিদাস ছ’টি গ্রাম ও গ্রামরাগ সম্বন্ধে অবশ্যই সচেতন ছিলেন। খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীতে কুড়িমিয়ামালাই প্রস্তরলেখামালায় সাতটি গ্রামের উল্লেখ সে’কথাই প্রমাণ করে। জম্বালিকা, বলন্তিকা প্রভৃতি গীতিগুলিরও তখন প্রচলন ছিল। এই গীতিগুলির অবশ্য সঠিক পরিচয় পাওয়া কঠিন। কালিদাস

১১।

কাষোজা প্রথমা জ্ঞেয়া মধ্যমগ্রামিকা মতা।

সালবাহানিকা চৈব তদন্তে ভাগবর্ধনী।

পঞ্চমী মুহুরী জ্ঞেয়া ষষ্ঠী চ শকমিশ্রিতা।

প্রযোক্তব্য অব্যেহন সপ্তমী ভিন্নপঞ্চমী।

এতাস্ত ককুভে সপ্ত ভাষা জ্ঞেয়া মনোহরাঃ।

—বৃহদেন্দ্রী (দ্বিবাঙ্গ), পৃঃ ১০৬

‘গলিতক’ অভিনয়ের কথাও উল্লেখ করেছেন। নন্দ্যাবর্ত, চতুরঙ্গ, ধ্রুবক প্রভৃতি নৃত্যেরও তিনি নামোল্লেখ করেছেন। শাক্তদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে নন্দ্যাবর্ত, চতুরঙ্গ প্রভৃতি নৃত্যের পরিচয় দিয়েছেন। এ’গুলি একপার্শ্বগত নৃত্যশ্রেণীর অন্তর্গত। নন্দ্যাবর্তের উল্লেখ ক’রে শাক্তদেব বলেছেন,

অশ্রৈব চেষ্টরংগোরস্তরং শ্রাংষড়ঙ্গুলম্ ।

বিতস্তিতাম্রমথবা নন্দ্যাবর্ত্যং তদোদিতম্ ॥

নন্দ্যাবর্ত-নৃত্যে উভয় চরণের স্থিতি ছ’ আঙ্গুলির ব্যবধানে থাকে। নন্দ্যাবর্তের সঙ্গে চতুরঙ্গ-নৃত্যের পারস্পরিক সম্পর্ক আছে। শাক্তদেব চতুরঙ্গের পরিচয় দিয়েছেন,

নন্দ্যাবর্তস্ত চেষ্টজ্যেষ্ঠ্যার্তবেদষ্টাদশাঙ্গুলম্ ।

অস্তরং চতুরৈঃ স্থানং চতুরঙ্গং তদোদিতম্ ॥

কালিদাস যে “অস্তানস্তরে অর্ধাঙ্গিচতুরঙ্গকঃ”—অর্ধাঙ্গিচতুরঙ্গ-নৃত্যের উল্লেখ করেছেন তার অপর নাম ‘নন্দ্যাবর্তাপর’, কেননা নন্দ্যাবর্ত্য-নৃত্যে শিল্পীর ছ’ আঙ্গুলি পরিমিত স্থান দূরত্বে দু’টি চরণের স্থিতি থাকে, আর চতুরঙ্গে তার তিন গুণ বা আঠার আঙ্গুলি পরিমিত স্থান দূরত্বে থাকে। সুতরাং যে নৃত্যে দু’টি চরণের স্থিতি বারো আঙ্গুলি পরিমিত স্থানের দূরত্বে হয় তাকে অর্ধাঙ্গিচতুরঙ্গ ($১৮ - ২ = ২ + ৩ = ১২$) বা নন্দ্যাবর্ত্যপর ($৬ \times ২ = ১২$) নৃত্য বলে। কালিদাস নৃত্য, গীত, বাঙ্গ ও নাট্য কলায়-পারদর্শী না হ’লেও চাক্ষুষভাবে নৃত্য, গীত ও অভিনয়ের তত্ত্ব তিনি জানতেন। তা’ছাড়া নাটকে তিনি শাস্ত্রীয় নৃত্য-গীতের উল্লেখ করেছেন।

কালিদাস ‘রঘুবংশ’-কাব্যে (১২শ সর্গে) বেণু, বীণা ও আদিকাদি অভিনয়ের কথা উল্লেখ করেছেন। বীণা ও বেণু সর্বাপেক্ষা প্রাচীন ভারতীয় বাস্তবন্ত্র। বৈদিকোক্তর ক্লাসিক্যাল যুগে নৃত্য, গীত ও অভিনয়ের সঙ্গেও এ’দুটি বাস্তবন্ত্রের সহযোগ থাকত, কিন্তু নাট্যবেদ বিধি ও বিজ্ঞানসম্মতভাবে রচিত হবার আগে বৈদিক যুগে সামগানের সহকারী হিসাবে বেণু ও বীণার উল্লেখ আমরা বৈদিক সাহিত্যগুলিতে পাই। কালিদাস বেণু ও বীণার উল্লেখ করেছেন,

বেণুনা দর্শণপীড়িতাধরা

বীণয়া নখপদাঙ্কিতোরবঃ ।

শিল্পকার্ষ উভয়েন বেজিতাস্তং

বিজ্ঞাননয়না ব্যলোভয়ন্ ॥

অঙ্গসংবচনাশ্রয়ঃ যিথঃ

দ্বীষু নৃত্যমুপধায় দর্শয়ন।

স প্রয়োগনিপুণৈঃ প্রযোক্তৃভিঃ

সঙ্গঘর্ষ সহ মিত্রসমিধৌ ॥

কালিদাস বীণাকে ‘বল্লকী’ নামেও অভিহিত করেছেন। অবশ্য বল্লকী বীণার একটি রূপভেদ। কালিদাসের বর্ণনা হ’ল : ‘রাজা অগ্নিবর্ণ অধর দ্বারা নর্তকীদের অধর দংশন করতেন ও নিজ নখ দ্বারা তাদের বক্ষদেশ ক্ষতবিক্ষত ক’রে দিতেন। সুতরাং দৃষ্ট অধর দ্বারা বেণুবাদন ও ক্ষতবিক্ষত বক্ষদেশে বীণাস্বাপন করতে তাদের কষ্টবোধ হ’লেও তারা কুটিল কটাক্ষ নিয়োগ ক’রে রাজার প্রতি অমুরাগ দেখাত, আর তাতেই অগ্নিবর্ণের চিত্র অভিভূত হ’ত। রাজা নিভূতে নর্তকীদের আঙ্গিক, বাচিক ও সাত্বিক এই তিন রকমের অভিনয়ে শিক্ষিতা করেছিলেন। যখন তারা বহুগণের সমক্ষে শিক্ষার পরীক্ষা দিত তখন প্রয়োগ-কলাবিশারদ নাট্যাচার্যদের সঙ্গে রাজার ঘোরতর তর্ক-বিতর্ক হ’ত।’ এ’থেকে বোঝা যায় কালিদাস শাস্ত্রীয় বিস্তৃত শিক্ষার পক্ষপাতী ছিলেন।

মুনি ভরত চার রকম অভিনয়ের কথা উল্লেখ করেছেন : “আঙ্গিকো বাচিকৈশ্চব আহাৰ্হঃ সাত্বিকস্তথা” (৮।২)। আঙ্গিকাবিনয় শারীর, মুখঙ্গ ও চেষ্টাকৃত-ভেদে আবার তিন রকম। এ’ছাড়া শাখাঙ্গ ও উপাঙ্গ এই দু’রকম বিভাগও আছে। শিরঃ, হস্ত, কটী, বক্ষঃ, পার্শ্ব ও পাদ এই ছ’টি অঙ্গের নাম যড়ঙ্গ এবং এ’গুলি নাট্যের উদ্দেশ্যে ‘সংগ্রহ’। ভরত নাট্যাশাস্ত্রের ৮ম অধ্যায়ে (কালী-সংস্করণ) আঙ্গিকাদি প্রধান চারশ্রেণীর অভিনয়ের পরিচয় দিয়েছেন। কালিদাস রঘুরংশে আঙ্গিক, বাচিক ও সাত্বিক এই তিন রকম প্রধান বিভাগের কথা উল্লেখ করেছেন, আহাৰ্হাবিনয় সম্বন্ধে তিনি কিছু বলেন নি। অভিনয়দর্পণকার নন্দিকেশ্বর ভরতের মতো চার রকম অভিনয়ের কথাই উল্লেখ করেছেন : “চতুর্ধাবিনয়স্তত্র”। হার, কেয়ুর, বেশ প্রভৃতির দ্বারা শরীরকে ভূষিত করার (সাজানোর) নাম ‘আহাৰ্হ’ অভিনয়। এর দ্বারা নট ও নটীর কৃত্রিম শোভা বাড়ে মাত্র। যা শরীরের স্বাভাবিক বা প্রাকৃতিক সৌন্দর্য নয়, বেশভূষার সাহায্যে সৃষ্টি হয়, তার নামই ‘আহাৰ্হ’ নৈসর্গিক সৌন্দর্যের পূজারী মহাকবি কালিদাস নিশ্চয়ই নকল সৌন্দর্যের পক্ষপাতী ছিলেন না, তাই ভরতের উল্লিখিত প্রধান চার রকম অভিনয়ের বিষয় বিদিত থাকলেও আহাৰ্হকে তিনি অপরিহার্য শিক্ষার বস্তু হিসাবে গ্রহণ করেন নি।

কালিদাস 'মালবিকাগ্নিমিত্র' নাটকে উপগান ও অঙ্কহারাঙ্গিনময়িত নৃত্যের কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি মালবিকাগ্নিমিত্রের ২য় অঙ্কে বলেছেন : "উপগানং কৃত্বা চতুস্পদবস্ত্র গায়তি"। এই উপগানের প্রসঙ্গ তিনি শর্মিষ্ঠা-কৃত 'চতুস্পদা' বা চারটি খণ্ড বা অঙ্কযুক্ত নাটকে উল্লিখিত ছালিকাগীতির সম্পর্কে উল্লেখ করেছেন বলে মনে হয়। দ্বিতীয় অঙ্কটির সূচনা হ'ল : গীত-রচনা শেষ ক'রে আসনে উপবিষ্ট বয়স্কগহ রাজা এবং ধারিণী, পরিব্রাজিকা ও পরিজনগণের প্রবেশ।^{১২} নাট্যাচার্য হবার যোগ্যতা বিষয়ে আলোচনার পর গণদাস প্রবেশ ক'রে বলেন : "দেব, শর্মিষ্ঠায়াঃ কৃতির্লয়মধ্যা চতুস্পদান্তি। তস্তান্ত্র ছলিক-প্রয়োগমেকমনা দেবঃ শ্রোতুমর্হতি"। চতুস্পদা-নাটকে 'ছলিক'-শব্দের অর্থে ছালিক্যগান। 'হরিবংশে সঙ্গীত' আলোচনায়^{১৩} ছালিক্যগান সম্বন্ধে আমরা আলোচনা করেছি। হরিবংশকার ছালিক্যকৌড়ার প্রসঙ্গে এই শ্রেণীর গানের উল্লেখ করেছেন। হরিবংশে আছে : 'ছালিক্যগান্দ্বর্মথাস্তাতঞ্চ', 'ছালিক্যগান্দ্বর্ম-মুদারাবুদ্ধিঃ', 'ছালিক্যগান্দ্বর্মুদারকীর্তিঃ', 'ছালিক্যগান্দ্বর্মুদারদেয়ু' প্রভৃতি। সর্বত্রই প্রায় ছালিক্যের সঙ্গে 'গান্দ্বর্ম'-শব্দ সম্পর্কযুক্ত। 'গান্দ্বর্ম' অর্থে 'গান' (বৈদিকোক্তার মার্গগান)। স্তবরাং ছালিক্য যে মার্গশ্রেণীভুক্ত অভিজাত গান তা বোঝা যায়। এ'টি নাট্যগীতি বা অভিনয়ের উদ্দেশ্যে গান। বর্তমানকালের রাগমালার (রাগমালাগীতি) মতো ছ'টি গ্রামরাগে লীলায়িত ক'রে ছালিক্যগান গাওয়া হ'ত। অর্থাৎ মধ্যা, শুদ্ধা, ভিন্না, গোড়া (বা গোড়ী), মিশ্রা ও গীতিরূপা এই সাতটি গ্রামরাগের সমাবেশ দিয়ে ছালিক্যগীতি পরিবেশন করা হ'ত। মতঙ্গ প্রভৃতির মতে গ্রামরাগ-গীতিগুলির নাম ও সংখ্যা আবার ভিন্ন ভিন্ন তা পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে।^{১৪} হরিবংশে উল্লিখিত ছ'টি গ্রামরাগের সঙ্গে মতঙ্গের উল্লিখিত সাতটি গ্রামের আসলে কোন অসঙ্গতি নাই, কারণ কৈশিক ও কৈশিক-মধ্যম গ্রামরাগ-দু'টি একইগ্রাম (মধ্যমগ্রাম) থেকে সৃষ্ট, উভয়ের মধ্যে পার্থক্য বিশেষ নাই। ছালিক্যের (কালিদাস-উল্লিখিত 'ছলিক') প্রসঙ্গে হরিবংশকার উল্লেখ করেছেন,

শক্যং ন ছালিক্যমুতে তপোভিঃ স্থানে বিধাস্থ মূর্ছনাস্থ ॥

ষড়্গ্রামরাগেষু চ তত্র কার্ধ্যং তশ্চৈকদেশাবয়বেন রাজন।

১২। "(ততঃ প্রবিপশি সঙ্গীতরচনায়াঃ কৃত্যায়ামাসনহঃ সবরতো রাজা, ধারিণী, পরিব্রাজিকা, বিজ্ঞবস্ত্র পরিবারঃ)।"

১৩। পৃষ্ঠা ১২৯ খণ্ডব্য।

১৪। পৃষ্ঠা ১৩২-১৩৩ খণ্ডব্য।

এই ষড়্‌গ্রায়রাগে মুহুরী, লয়, তাল, রস ও ভাবের সমাবেশ থাকত, আর থাকত বীণা, বেণু, মৃদঙ্গাদি বাস্তব্যের সহযোগ। হরিবংশে ছালিকোর সহকারী বাস্তব্যের উল্লেখ ক'রে বলা হয়েছে : 'জগ্রাহ বীণামথ নারদস্ত', 'মৃদঙ্গবাত্তানপর্যন্ত বাত্ঠান্' প্রভৃতি। অভিনয়বিশেষজ্ঞা নর্তকীরা এর উদ্দেশ্যে আগারিতাদি (নাট্য-) নৃত্যেরও (আগারিতগান নয়) অমুষ্ঠান করত। কালিদাস যে 'চতুস্পদা' নাটকের কথা উল্লেখ করেছেন তা মুনি ভরত-উল্লিখিত নর্তকীপ্রবেশ, আগারিত-নৃত্যের উদ্দেশ্যে অভিনয়, তালের অল্পগত অঙ্কহার-প্রদর্শন ও দেবতাচিহ্নরূপ নৃত্য এই চার রকম অভিনয়াক হ'তে পারে। টীকাকার নীলকণ্ঠ (হরিবংশে) এর প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : "ভরতো মুনিচতুর্বিধমাগারিতং নৃত্যবিধাবুপদিশেতি। প্রথমং নর্তকীপ্রবেশঃ, ততশ্চাগারিতার্থাভিযং নাট্যং, ততস্তালামুগত্যাঙ্কাহরণং ততো দেবতাচিহ্নরূপেণ নৃত্যম্। এবং চতুৰ্প্যাভিসারেষুত্ৰম্"। প্রকৃতপক্ষে অভিনয়ের নায়িকা হিসাবে মালবিকারই প্রথমে আগমন হয়েছিল। কালিদাস উল্লেখ করেছেন : "মালবিকা গীতাস্তে নিজ্জাস্তমারকা"। কিন্তু এই মালবিকা নর্তকী ছিলেন কিনা? এর উত্তর রাজা অগ্নিমিত্রের ভণিতায় বেশ সুস্পষ্ট। অগ্নিমিত্র মালবিকার উদ্দেশ্যে নিজে নিজে (স্বগত) বলেছেন,

দীর্ঘাক্ষং শরদিন্দুকাস্তি বদনং বাহু নতাবংসয়োঃ,
সংক্ষিপ্তং নিবিড়োন্নতস্তনমুরঃ পার্শ্বে প্রযুগ্ঠে ইব।
মধ্যঃ পাণিমিতোহমিতঞ্চ জবনং পাদাবরালান্বলা,
ছন্দো নর্তয়িতুর্থৈব মনসি শ্লিষ্টং তথাস্তা বপুঃ ॥

মালবিকার এই দেহসৌষ্ঠব, রূপলাবণ্য ও নৃত্যনৈপুণ্য তাকে অভিনয়ের উত্তম পাত্রী-রূপেই প্রতিপন্ন করে। তিনি স্বেচ্ছুরা নৃত্যকুশলা নায়িকা। মালবিকার এই বর্ণনার সঙ্গে অভিনয়দর্পণ ও সঙ্গীত-মকরন্দের উত্তম পাত্রলক্ষণের যথেষ্ট মিল আছে। নন্দিকেশ্বর পাত্রলক্ষণের বর্ণনায় উল্লেখ করেছেন,

তদ্বী রূপবতী শ্রামা পীনোন্নতপমোদরা ॥
প্রগল্ভা সরসা কাস্তা কুশলা গ্রহমোক্ষয়োঃ।
বিশাললোচনা গীতবাগ্‌তালান্ববর্তিনী ॥

* * * *

এবং বিধগুণোপেতা নর্তকী সমুদীরিতা ॥

নারদ (২য়) সঙ্গীত-মকরন্দেও অহরুপভাবে পাতাললক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন :

আবালতারুণ্যবিদগ্ধযৌবনা।

বিষাধরা শোভিতচন্দ্রিকাননাঃ ।

পীনোন্নতোত্ত্বঙ্গকুচাভিশোভিতাঃ

সকঙ্ককা রত্নবিচিত্রভূষণাঃ ॥

* * * *

অঙ্গেনালম্বয়েদগীতং হস্তেনার্থং প্রদর্শয়েৎ ।

নেত্রাভ্যাং ভাবয়েদ্ভাবং পাদাভ্যাং তালনির্ণয়ঃ ॥

সঙ্গীত-মকরন্দকার নারদ (২য়) অবশ্য অনেক পরেকার যুগের গুণী। কিন্তু কালিদাস নায়িকা বা নর্তকীর বর্ণনায় ভরত ও নন্দিকেশ্বরকেই সম্পূর্ণভাবে অহুগরণ করেছেন বলে মনে হয়। ভরত নাট্যশাস্ত্রের (কাশী-সংস্করণ) প্রকৃতিবিচার নামক ৩৭শ অধ্যায়ে পাত্রপাত্রী-লক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন। কালিদাসের ‘চতুঙ্গদ’ বা ‘চউঙ্গদ’ নাটকের প্রথমাক্ষ সে নর্তকীপ্রবেশে একথা সম্ভবত প্রমাণিত হয় এবং এ’থেকে নাট্যকলা সম্বন্ধে কালিদাসের সূচরু অভিজ্ঞতার প্রমাণ পাওয়া যায়।

পূর্বোক্ত ‘উপগান’ সম্বন্ধে কালিদাসের বক্তব্য কিন্তু পরিস্ফুট নয়। কোন প্রধান গানের পর অঙ্গগান হিসাবে উপগান গাওয়ার রীতি ছিল। কিন্তু কালিদাস এখানে প্রধান কোন গীতির কথা উল্লেখ করেন নি।

কালিদাস নৃত্য-গীতপারদর্শিনী মালবিকার নৃত্য-নৈপুণ্যের উল্লেখ ক’রে নিজের সন্মাজিত কলাজ্ঞানেরও পরিচয় দিয়েছেন। কালিদাস সন্দরী নর্তকী (?) মালবিকার দেহভঙ্গি ও নৃত্যছন্দের বর্ণনায় উল্লেখ করেছেন,

(১) বামং সন্ধিস্তিমিতবলয়ং শ্রুশ্য হস্তং নিতম্বে,

কৃৎস্না শ্রামাবিটপসদৃশং শ্রুস্তমুক্তং দ্বিতীয়ম্ ।

পাদান্ধূলুলিতকুহ্মে কুট্টিমে পতিতাক্ষং,

নৃত্যাদশ্রাঃ স্থিতমতিতরাং কাস্তমুজ্জায়তাক্ষম্ ॥^{১৫}

১৫। দেহ নিশ্চল বলে এর (মালবিকার) মণিবন্ধে বলয় হিরণ্যাবে শোভা পাচ্ছে। এর বামহস্ত নিম্নমুখে স্থাপিত, শ্রামালতার মতো দক্ষিণহস্ত শিথিলভাবে বিলম্বিত। দক্ষিণ-চরণের অঙ্গুষ্ঠ দ্বারা পুষ্পবিন্দু মণিময় নৃত্যমণ্ডপে পতিত কুহ্মমাণি অপসারিত হচ্ছে। এর চক্ষু দু’টি ভূমির দিকেই নিবিষ্ট। চরণ থেকে নাভি পর্যন্ত দেহের অর্ধভাগ সরল ও আয়ত। এ’ভাবে অবস্থান করাতো অতীত চারুর্ণনের স্রষ্টা হয়েছেন।

(২) অদৈবন্তনিহিভবচনৈঃ সূচিতং সমাগর্থঃ,

পাদস্তাসো লয়ম্পগতন্তময়স্বঃ সসেবু।

শাখাধোনিমূহুরভিনয়ন্তদিকল্পাহুবৃত্তৌ,

ভাবো ভাবং তুদতি বিষয়াত্রাগবন্ধঃ স এব ॥১০

কালিদাসের ‘অভিজ্ঞানশকুন্তল’ নাটকেও সঙ্গীতের প্রসঙ্গ উল্লেখযোগ্য। নাটকের প্রস্তাবনায় সূত্রধর নটীকে সঙ্ঘোদন ক’রে বলেছেন : ‘আর্থে, সঙ্গীত ব্যতীত এ’সভায় ঞ্জতিসুখকর আর কি করণীয় আছে?’ নটী উত্তর করল : ‘তবে কোন্ ঞ্জতু অবলম্বন ক’রে সঙ্গীত (গান) করব?’ সূত্রধর বলেন : ‘আর্থে, আগতপ্রায় গ্রীষ্মঞ্জতু অবলম্বন ক’রে সঙ্গীত আরম্ভ কর’। নটী ‘তথাস্ত’ বলে, গান আরম্ভ করল। গানটি হ’ল :

কেশর কিঞ্চদ্ধ যার,

অতিশয় সুকুমার

যাহে বসি অলিগণ করিছে চুম্বন।

এ’ হেন শিরীষ ফুল,

তুলিয়া প্রমদাকুল,

করিতেছে ধীরে ধীরে কর্ণের ভুষণ ॥১১

এ’সম্বন্ধে কালিদাসের নিজস্ব ললিত ভাষা হ’ল :

॥“সূত্রধর। কিমগ্ৰদস্তাঃ পরিষদঃ ঞ্জতিপ্রসাদনতঃ করণীয়মস্মি।

নটী। অধ কদমং উণ উহুঃ অধিকারম গাইসস্ম ?

সূত্রধর। আর্থে! তদন্যমেব তাবদচিরপ্রবৃত্তম্পভোগক্ষমং গ্রীষ্মসময়মধিকৃত্য

গীয়তাম্। সম্প্রতি হি * *।

নটী। তহ। (ইতি গায়তি)

ইসীসিচুষিআইং ভমরেহিং স্তুউমারকেসরসিহাইং।

আদংসঅস্তি দঅমাণা পমদাথো সিরীসকুসুমাইং ॥

১০। মুখে কোন কথা (বদ) উচ্চারিত না হ’লেও অঙ্গানির ভঙ্গি (হস্তাদিকরণ) দ্বারা সকল অর্থই প্রকাশ পাচ্ছে। পদবিক্ষেপ সর্বদা লয়সঙ্গত, রস সর্বক্ষেণে ভগ্নয়তা লক্ষ্য করা যায়, অভিনয় অভিন্ন কোমল ও সুকুমার দর্শন, কেননা নৃত্যের সময় হস্তের দ্বারাই তার মান নির্ণীত হচ্ছে। অভিনয়ের সময় যে ধরণের বিচিত্র অঙ্গভঙ্গির প্রয়োজন (হাব-ভাব-দৃষ্টি প্রভৃতি) সে’গুলি সমস্তই যথাযথভাবে নিম্পন্ন হ’চ্ছে। এ’রূপ (নৃত্যগীতাদিসহ) অভিনয় প্রত্যেক মানুষেরই অমুরাগ আকর্ষণ করে।

১১। সত্যচরণ শাস্ত্রী-সম্পাদিত ‘কালিদাসের গ্রন্থাবলী’, পৃ’ ৮১০

স্বত্বধর। আর্যে! সাধু গীতম্। অহো! রাগাপহুচিহ্ন-চিহ্নবৃত্তিরালিখিত
ইব বিভাতি সর্বতো রত্নঃ।* *”।

কালিদাস ‘অভিজ্ঞানশকুন্তল’ নাটকের প্রস্তাবনায় ভারতীয় সঙ্গীতের অনেক
তথ্যের যে আভাস দিয়েছেন তা মর্মগ্রাহী-মাত্রেই বুঝবেন। প্রথমে—লক্ষ্য করার
বিষয় খৃষ্টীয় ১ম—৪র্থ শতাব্দীর সমাজে ‘রাগ’ শব্দটি ও তার রঞ্জনাশক্তিবিশিষ্ট গুণ
বা সার্থকতা ছিল কিনা। অনেকের অভিমতে মূনি ভরত নাকি লোকের মনোরঞ্জনী
শক্তি বা ধর্মবিশিষ্ট ‘রাগ’ শব্দটি তাঁর নাট্যশাস্ত্রে ব্যবহার করেন নি। কিন্তু তা
যে সত্য নয়, নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের আলোচনায় আমরা বিশ্লেষণ করেছি। শুধু
নাট্যশাস্ত্রকার ভরত কেন, শিক্ষাকার নারদও (১ম) ‘রাগ’-শব্দটি গ্রামরাগপর্ধ্যয়ে
উল্লেখ করেছেন : “নিপততি মধ্যমরাগে”, কিংবা “তানরাগস্বরগ্রামমূর্ছনানাং
তু লক্ষণম্”। অবশ্য মতঙ্গ বৃহদেদীতে ভরতের প্রতি অভিযোগ ক’রে বলেছেন :
“রাগমার্গস্ত বদ রূপং যদ্রোক্তং ভরতাদিভিঃ। নিরূপ্যতে তদস্মাভিঃ”, কিন্তু
মতঙ্গ লক্ষ্য করলে বোধহয় দেখতেন যে রামায়ণকার বাম্বিকী শুদ্ধ-সপ্তজাতিগানের
প্রসঙ্গে ‘রাগ’ শব্দটি ব্যবহার না করলেও জনচিহ্নরঞ্জনকারী স্বর তথা স্বরসন্দর্ভের
কথা উল্লেখ করেছেন ও এ’সম্বন্ধে রামায়ণে সঙ্গীতের আলোচনায় উল্লেখ
করেছি। মহাকবি কালিদাস যদিও ‘অমরাগ’ অর্থে রাগ-শব্দটি ব্যবহার করেছেন
তাহলেও সাঙ্গীতিক শব্দের সার্থকতা সেই ‘রাগ’-শব্দটিতে যে নিহিত তা
গুণীমাত্রের স্বীকার করবেন। তিনি একবার উল্লেখ করেছেন “শ্রুতিপ্রদানতঃ”
ও দ্বিতীয়বার “রাগাপহুচিহ্নচিহ্নবৃত্তিরালিখিত ইব বিভাতি”। যে স্বরসন্দর্ভ
মাহুঘের কেন—সকলের চিত্তকে রঞ্জিত বা আনন্দরসে আত্মত করে তাকেই
‘রাগ’ বলে। রাগ সম্বন্ধে মতঙ্গের বিবৃতিও তাই : “রঞ্জকো জনচিত্তানাং স চ
রাগ উদাহৃতঃ” কিংবা “রঞ্জনাঙ্জায়তে রাগো ব্যুৎপত্তিঃ সমুদাহৃতঃ”। সুতরাং
ভরতের ও ভরতের সমকালীন সঙ্গীতগুণীদের বিরুদ্ধে কালিদাসোক্ত সঙ্গীতশাস্ত্রী
মতঙ্গের (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দী) অভিযোগ করার কিছু নাই।

বিতীয়—উল্লেখযোগ্য যে নটী যখন জিজ্ঞাসা করলে কোন্ ঋতু অবলম্বন
ক’রে গান (সঙ্গীত) করবে (‘অথ কদমং উণ উহং অধিকরিঅ গাইসসম্?’)
তখন কালিদাসের সময়ে জাতিরাগ, গ্রামরাগ ও অভিজাত দেশীরাগগুলি যে
নির্দিষ্ট ঋতুতে ও সময়ে (প্রহরে) গান করা হ’ত তা বোঝা যায়। ভরত
নাট্যশাস্ত্রে জাতিরাগগুলির রসপ্রয়োগ ছাড়া (২২শ অধ্যায়) গানের সময়ের

কথা উল্লেখ করেন নি, কিন্তু প্রাবেশিকী, নৈজামিকী প্রভৃতি পাঁচটি ঋণাগানের
বেলায় রসের সঙ্গে নির্দিষ্ট সময়ের কথা উল্লেখ করেছেন। যেমন—

প্রাবেশিক্যাশ্রয়ো যে চ পূর্বাঙ্কে চৈব তে স্বতাঃ ।

নক্তংদিবসমুখাস্ত নৈজামিক্যাশ্চ কালজাঃ ॥

সাম্যাঃ পূর্বাঙ্ককালে তু মধ্যাঙ্কে দীপ্তসংশ্রয়াঃ ।

অপরান্ধে তথা মধ্যাঃ সন্ধ্যায়াং কল্লণাশ্রয়াঃ ॥১৮

ভরতোত্তর ভারতীয় সমাজ ভরতাদির অল্পবর্তী হ'য়ে সঙ্গীতের সকল উপাদান
বিধি-নিবেদন গ্রহণ ও অনুশীলন করত। কালিদাসও সেই সবেয় অল্পসরণ
ক'রে কাব্যে ও নাটকে সঙ্গীতের বিষয় আলোচনা করেছেন ব'লে মনে হয়।

অভিজ্ঞানশকুন্তলের প্রস্তাবনার শেষ পর্ধ্যায়ে কালিদাস সঙ্গীতিক 'রাগ'-শব্দটি
প্রত্যক্ষভাবে ব্যবহার করেছেন দেখা যায় :

তবাম্মি গীতরাগেণ হরিণা প্রশভং হৃতঃ ।

এষ রাজেব দুয়ন্তঃ সারঙ্গেনাতিরংহসা ॥

'মহাবেগগামী হরিণ দ্বারা আকৃষ্টচিত্ত হ'য়ে রাজা দুয়ন্ত যেমন মুগ্ধ হয়েছিলেন,
আর্ষে! তোমার গীতমাধুর্যে আমিও তেমনি মুগ্ধচিত্ত হয়েছিলাম'। এখানে
'গীতরাগেণ' শব্দটির পরোক্ষ অর্থ 'গীতমাধুর্য', কিন্তু অপরোক্ষভাবে এর অর্থ হবে :
'রাগাশ্রিতগীতেন' বা 'রাগাহুবিদেন গীতেন', অর্থাৎ 'রাগযুক্ত বা রাগসম্পৃক্ত
গানের দ্বারা আমি মুগ্ধচিত্ত হয়েছি'। এখানে সূত্রধর নটীর গানে রাগের
পরিপূর্ণ বিকাশ ও তার রঞ্জনশক্তি চিত্তকে হরণ করতে সক্ষম হয়েছিল
এ'কথাই প্রশংসাত্মক ব'লে চেয়েছে।^{১১} সূত্রধর উপলক্ষ্য, কালিদাসেরই
এ'টি অন্তরের কথা।

১৮। নাট্যালাপ (কালী-সংস্করণ) ৩২।৩৮২-৩৯০

১৯। অনেক 'তবাম্মি গীতরাগেণ * * সারঙ্গেনাতিরংহসা' শ্লোকটির 'সারঙ্গেন' শব্দের ব্যাখ্যা
করেন 'সারঙ্গরাগ' এবং এ'থেকে তাঁরা প্রমাণ করেন যে কালিদাসের সময়ে (খৃষ্টপূর্ব ১০০—খৃষ্টীয়
৪০০ বা ৪৫০ শতাব্দী) সারঙ্গরাগ ভারতীয় সমাজে জন্মলাভ করেছে। এ' অর্থই অধ্যাপক
জি. এচ. রাণাডে একটি নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন : " * * we can
safely say that the Nati's song in *Abhijñāna-Sakuntalam* was cast
in the Śāraṅg Rāga and further that the Rāga continues to be the
same in form as also in scale from the days of Bharat, Kālidās,
Mataṅga or at least of Śrāṅgdev right upto the present day" (—*Vide
The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XI, 1940, pp. 90-94*
and also Vol. XII, 1941, p. 80-84).

কিন্তু অধ্যাপক রাণাডের দৃষ্টান্ত শুধু কষ্টকরনাগ্রহণ নয়—অর্থোক্তিক এবং অবৈজ্ঞানিকও।

পরিশেষে উল্লেখযোগ্য যে কালিদাসের সময়ে গানগুলি প্রবন্ধপর্ষায়ভূক্ত ছিল। তাঁর আগে শিকাকার নারদ (১ম), ভরত, কোহল, যষ্টিক, দণ্ডিল, শাণ্ডিল্য, নন্দিকেশ্বর সকলেই সমাজে নিবন্ধ প্রবন্ধগানের পরিচয় দিয়েছেন। দেশীরাগগুলি তখন অভিজাত পদমণ্ডল লাভ করেছে। ডাঃ শ্রীমুকুমার সেন তাঁর ‘বাংলার সংস্কৃতি ও সাহিত্য’ প্রবন্ধে উল্লেখ করেছেন : “বহুকাল ধরে কালিদাসের বিরূপোবশী-নাটিকার ৪র্থ অঙ্কের গানগুলিতে অপভ্রংশপ্রাপ্ত সমসাময়িক লোকসাহিত্যের বোধকরি সবচেয়ে পুরাতন নিদর্শন র’য়ে গেছে। গানগুলি তালের নাচের সঙ্গে গাওয়ার নির্দেশ আছে নাটিকাটিতে। এই তাল-নাচের নামগুলি প্রাদেশিক সাহিত্যেও চলে এসেছে নাচের তালের গানের ছন্দের অথবা রচনার বিশিষ্ট ভঙ্গি হিসাবে। ‘বিপাদিকা’ হয়েছে ‘দোহা’, ‘চর্চরিকা’ হয়েছে ‘চাঁচরি’, ‘জন্তলিকা’ (জন্তালিকা?) হয়েছে ‘ঝুমুর’ ও ‘ঘটপদী’ হয়েছে ‘ছন্নয়’। প্রাচীন প্রবন্ধগীতি পঞ্চালিকাও তার আদিক্রম পুতুলনাচের সঙ্গে সম্পর্কিত এবং তা আজও বাঙ্গালার সমাজে ‘পাঁচালি’ নামে প্রসিদ্ধ হ’য়ে আছে। কাজেই বহু অভিজাত প্রবন্ধগান আজও পল্লীর সমাজে লোকসাহিত্যের নাম নিয়ে বেঁচে আছে।

কেননা “সারঙ্গেনাতিরংহসা” শব্দগুলির সুস্পষ্ট অর্থ ‘মহাবেগগামী হরিণ দ্বারা আকৃষ্টচিত্ত’—সারঙ্গরাগ বা ‘মধ্যমাদি-সারঙ্গ’ নয়। তা’ছাড়া ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে অনুশীলন করলে দেখা যায় ভরতের সময় তো দূরের কথা, খ্রীষ্টীয় ৪র্থ-৫ম শতাব্দীতে বসন্তরাগের মতো সারঙ্গরাগেরও আদৌ সৃষ্টি হয় নি। আর সারঙ্গরাগের খাতিরে যদি ‘সারঙ্গেন’ শব্দটির প্রত্যক্ষ ও সরল অর্থকে বিকৃত করে ‘সারঙ্গরাগেন’ অর্থ করা যায় তবে কালিদাসের সময়কে সঙ্গীত-রচাকরকার শাস্ত্রদেবেরও (১৩শ শতাব্দী) পরবর্তী সময়ে নির্দিষ্ট করতে হয়,—বা সম্পূর্ণ অসংগত ও অযৌক্তিক। তারপর অধ্যাপক রাণাডে যে উল্লেখ করেছেন “or at least of Śrāṅgdev right up to the present day” তাই বা সঙ্গত হয় কিভাবে। সারঙ্গ কিংবা মধ্যমাদি-সারঙ্গরাগ সঙ্গীত-রচাকরের তালিকারও পাওরা যায় না। কাজেই অধ্যাপক রাণাডের সিদ্ধান্ত মোটেই সযীতীন হয় নি ব’লে আমাদের ধারণা। অঙ্কের অধ্যাপক শ্রীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ও অধ্যাপক রাণাডের অভিমত স্বীকার করেন নি। তিনি অধ্যাপক রাণাডের অসঙ্গতিটি ভিন্নভাবে প্রমাণ করে বলেছেন : “If it could be proved, then the history of the evolution of the Rāgas could be pushed back by several centuries” (—Vide *The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XII, 1941, pp. 89-91*).

॥ শূত্রকের মুচ্ছকটিকে সঙ্গীত ॥

শূত্রকের ‘মুচ্ছকটিক’-নাটক দৃষ্টকাবেয় পর্যায়ভুক্ত ছিল। ‘মুচ্ছকটিক’ নাটকটি যদিও সঙ্গীতগ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত নয় তবুও সঙ্গীতের উপাদান তার মধ্যে পাওয়া যায়। কাজেই সঙ্গীতের ইতিহাসে তার মূল্য কম নয়। মহাকবি কালিদাস অপেক্ষা শূত্রকের আবির্ভাব-কাল নিয়ে মতানৈক্য বরং বেশী। ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার নানানভাবে বিচার ক’রে বলেছেন শূত্রকে খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীর শেষের দিকের কবি বা নাট্যকার বলা যেতে পারে।^১ অনেকে খৃষ্টপূর্ব যুগেও শূত্রকের সময় নির্দেশ করেন। ডাঃ মজুমদার বলেন শূত্রকের ‘মুচ্ছকটিক’-নাটকটি কালিদাসের আগে কিংবা পরে লেখা কিনা তা নির্ণয় করা কঠিন, তবে পূর্ববর্তী মতটিই সাধারণত গৃহীত হ’য়ে থাকে।^২ মাননীয় পিশেল (Pischel) ‘লিম্পতীব তমোহসানি’ কথাগুলির ওপর ভিত্তি ক’রে শূত্রকে দ্বিতীয় সমসাময়িক ও দণ্ডীকেই মুচ্ছকটিকের আসল রচয়িতা বলেছেন। কিন্তু তা ঠিক নয়।

প্রধানত নাগরক চারুদত্ত ও বসন্তসেনাকে নিয়ে মুচ্ছকটিকের পরিকল্পনাটি বাস্তবে পরিণত হয়েছে। কবিপ্রবর শ্রীশূত্রকরাজ নাটকের মধ্যে সঙ্গীতের আলোচনা শুরু করেছেন “কৃতঞ্চ সঙ্গীতকং ময়া” শব্দগুলিকে দিয়ে। চারুদত্ত রেভিলের গান শুনে বলেন : “বয়স্ত, স্তূর্ধ্ব খবন্ত গীতং ভাব-রেভিলেন। * * রক্তঞ্চ নাম মধুরঞ্চ সমং স্কৃটঞ্চ ভাবান্তিতঞ্চ ললিতঞ্চ মনোহরঞ্চ” প্রভৃতি। রেভিলের গান বা গীতি অহুরাগের উদ্রেক করে ; তা’ মধুর, পূর্বাপর সমান—কোথাও ভাবের ব্যতিক্রম আনে না এবং স্পষ্ট, ভাবযুক্ত, কোমল ও চিত্তাকর্ষক ; বর্ণের মূর্ছনার মধ্যে উচ্চ (‘মূর্ছনাস্তরগতং’), শেষে কোমল, অবলীলাক্রমে অবরুদ্ধ, রাগ দু’বার উচ্চারিত অর্থে রাগের আলাপের আবৃত্তি হয় (‘রাগদ্বিক্কারিতং’) ও স্বরলহরী বীণা প্রভৃতি বাস্তব সঙ্গীত (‘শ্লিষ্টঞ্চ তদ্বীণনং’)। চারুদত্তের বর্ণনা থেকে বোঝা যায় শূত্রকের সময় সঙ্গীতের আলাপ ও অহুশীলন শাস্ত্রানুযায়ী ও নিয়মবদ্ধ ছিল। বীণা, বংশ (বেণু) ও মৃদঙ্গের ব্যবহার ছিল (বজ্রাদি বংসো * * পুণত্র কবি * * সারিজ্জদি বীণা’)।

১। “On this consideration Sūdraka may be assigned to the end of the 1st century A.D.”—Vide *History of Classical Sanskrit Literature*, p. 575.

২। “It is even difficult to say whether the play was written before or after Kālidās; but the former view is more generally accepted.”

নারীরাও যুদ্ধবাস্তবে পারদর্শিনী ছিল। বংশ> বংশ> বাণী তথা বেণুর সাতটি হিঙ্গে সাতটি স্বরের বিকাশ ছিল (‘বংশ বাত্র শওচ্ছিদং শুশঙ্কং বীণং বাত্র’)। শূত্রক ৫ম অঙ্কে তুঙ্গক ও নারদের নামোল্লেখ করেছেন (‘তুঙ্গলু নাগদে বা’)। যুদ্ধকে তিনি ‘পণব’ বলেছেন। ভরতও নাট্যশাস্ত্রে পণব ও পুঙ্করকে যুদ্ধ-শ্রেণীভুক্ত ব’লে উল্লেখ করেছেন। সমবেত সঙ্গীতের তখন যথেষ্ট প্রচলন ছিল। শূত্রক কখনো কখনো সঙ্গীতকে মেঘের শব্দের সঙ্গে তুলনা করেছেন (‘মেঘস্তনিত’)। মোটকথা ‘মুচ্ছকটিক’ নাটকে উল্লিখিত বীণা, বেণু, যুদ্ধ, পণব, দহর, নৃত্য, গীত, নাট্য, সমীকৃত সঙ্গীত এ’সমস্তই সূত্র সঙ্গীতাত্মশীলনের পরিচয় দেয়।

॥ পঞ্চতন্ত্রে সঙ্গীত ॥

কথা ও কাহিনীমূলক সাহিত্য বৌদ্ধ-অবদানমালায় ও জাতকে সঙ্গীত সম্বন্ধে আমরা আলোচনা করেছি। সংস্কৃত ‘পঞ্চতন্ত্র’ও কথা-কাহিনীসাহিত্যের অগ্রতম। পঞ্চতন্ত্রের আসল পহ্লবী বা সংস্কৃত সংস্করণটি প্রাচীন—সম্ভবত খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে সংকলিত। বর্তমান সংস্করণটি প্রাচীনেরই সারসংকলন (?)। গ্রন্থটি বিশ্বের প্রায় সকল ভাষায় অনূদিত হয়েছে। ডাঃ কিথ পঞ্চতন্ত্রের বর্তমান সংস্করণের রচনা বা সংকলন-কাল বলেছেন খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী।^১ অনেকে এ’টিকে খৃষ্টীয় শতাব্দীর সূচনায় রচিত বলতে চান। নানান দিক দিয়ে ও বিশেষ ক’রে পঞ্চতন্ত্রে সাঙ্গীতিক আলোচনার দিক থেকে গ্রন্থটিকে খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম শতাব্দীর কোন সময়ে রচিত ব’লে মনে হয়। তা’ছাড়া গ্রন্থকার বিষ্ণুশর্মা উল্লেখ করেছেন : “স্বয়মেবং পুরা প্রোক্তং ভরতেন স্রুতেঃ পরম্”। ‘ভরতেন’ বলতে সম্ভবত তিনি খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর নাট্যশাস্ত্রকার মূনি ভরতের নাম উল্লেখ করেছেন। তারপর তাঁর ‘রসা নব’ শব্দ-দু’টিও বিশেষ অর্থবোধক। ভরত নাট্যশাস্ত্রে আটটি রসের উল্লেখ করেছেন : “চেত্যাষ্ঠৌ নাট্যে রসাঃ স্মৃতাঃ” (৬।১৫)। শুধু তাই নয়, নাট্যের আদি-আচার্য ক্রহিণ-ব্রহ্মাও যে আটটি রস স্বীকার করতেন এ’কথা ভরত উল্লেখ করেছেন : “এতে স্রুতৌ রসাঃ প্রোক্তা ক্রহিণেন মহাত্মনা” (৬।১৬)।

১। “* * it is not sufficient to assign it to the 2nd century A.D., at the earliest.”—Dr. A. B. Keith : *Sanskrit Literature*, p. 245.

শাস্ত্রকে নবম রস হিসাবে গণ্য ক'রে ন'টি রসের প্রচলন হয়েছিল ভরতোত্তর কালে এবং পঞ্চতন্ত্রে 'রসা নব' উল্লেখ থাকায় বৃহদেদীকার মতভেদের অর্থাৎ খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীর আগেই যে নব রসের প্রবর্তন ভারতীয় সমাজে হয়েছিল এ'কথা অস্বীকার করা অসমীচীন নয়। কেননা সামান্যভাবে হ'লেও বৃহদেদীতে রাগলক্ষণ তথা অভিজ্ঞাত দেশীরাগের লক্ষণবর্ণনায় বোট্টরাগের পরিচয় দিতে গিয়ে মতঙ্গ শাস্ত্ররসের কথা উল্লেখ করেছেন : "বোট্টরাগঃ ষড়্জগ্রামঃ সৰ্ব্বঃ ষড়্জমধ্যমাপঞ্চমীজাত্যোজ্যাতত্বাঃ । * * নিবাদো অত্র কাকলী । পূর্ণস্বরশ্চায়ম্ । উৎসবে চাস্ত্র বিনিয়োগঃ । শাস্ত্রাদিকো রসঃ পঞ্চমাদিমূর্ছনা । আরোহীবর্গঃ । প্রসন্নাস্তোহলংকারঃ । দক্ষিণে কলা বার্তিকে কলা চিত্রে কলা । স্বরপদগীতে চচ্চংপ্লুটাদিতালঃ ।"^২ অবশ্য শাস্ত্ররসের উল্লেখ এই একবারই মাত্র বৃহদেদীতে পাওয়া যায়, কিন্তু তাহলেও ঐতিহাসিক আলোচনার ক্ষেত্রে তার মূল্য বা অর্থ আছে। খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীতে শাঙ্গদেবের সময়ে কেন,^৩ আচার্য অভিনবগুপ্তের সময়েই (খৃষ্টীয় ১৫০ থেকে ১৬০ শতাব্দীর মধ্যবর্তী কাল) নবম সংখ্যার পরিপূরক হিসাবে শাস্ত্ররসের আবির্ভাব দেখা দেয় (যদিও অভিনবগুপ্ত ভরত-সমর্থিত আটটি রসকে কোন প্রকারে সমর্থনও করেছেন)। সুতরাং পঞ্চতন্ত্রে নবম রস হিসাবে শাস্ত্রের উল্লেখ থাকায় বিম্বশর্মা যে ভরতোত্তর কালের কথাসাহিত্যিক তা বোঝা যায়।

পঞ্চতন্ত্র কথাসাহিত্য, তাই তার আর একটি সাম 'পাঞ্চোপাখ্যান'। কথাসাহিত্যের প্রধানত উত্তর-পশ্চিম, কাশ্মীর, জৈন ও দক্ষিণ এই কতকগুলি সংস্করণের প্রচলন দেখা যায়। উত্তর-পশ্চিম-সংস্করণের নিদর্শন হিসাবে আমরা পাই 'বৃহৎকথামঞ্জরী' ও 'কথাসরিৎসাগর', এবং 'তজ্জাখ্যায়িকা' নামে দু'টি কাশ্মীরী-সংস্করণ, কাশ্মীরীর মতো দু'টি জৈন-সংস্করণ এবং দক্ষিণী সংস্করণ হিসাবে 'পঞ্চতন্ত্র' ও 'হিতোপদেশ'-এর নিদর্শন পাই। গুণাট্যের 'বৃহৎকথা' পৈশাচীভাষায় লেখা হ'লেও তা কাহিনীসাহিত্যের মধ্যে অগ্রতম।^৪ তবে বিম্বশর্মার পঞ্চতন্ত্রের সমাদর ও প্রচারই সম্ভবত অধিক। মাননীয় হার্টেল (Hertel)

২। বৃহদেদী (ত্রিভাষ্য-সংস্করণ), পৃঃ ১৬

৩। শাঙ্গদেব রস-সংখ্যার ব্যাপারে পরিকারভাবে উল্লেখ করেছেন : " * * শাস্ত্রো নবধেতি রসো মতঃ " (৭।১৩৬৯)।

৪। Vide *The History and Culture of the Indian People (The Classical Age)*, Vol. III, p. 314.

উল্লেখ করেছেন প্রায় বিভিন্ন ভাষায় দু'শোরও বেশী সংস্করণ এক পঞ্চতন্ত্র গ্রন্থটিরই হয়েছে। খৃষ্টীয় ৫৩১—৫৭২ শতাব্দীতে করটক ও দমনকেন্নর ভণিতায় পল্লবীভাষায় ও খৃষ্টীয় ৭৫০ শতাব্দীতে সিরিয়াক ও আরবীভাষায় পঞ্চতন্ত্রের অলুবাদ হয়। এ'সম্বন্ধে পূর্বে জাতকের আলোচনায় আমরা উল্লেখ করেছি।

‘পঞ্চতন্ত্র’ সঙ্গীতের গ্রন্থ নয়, কিন্তু গীতরত গর্দভ ও শৃগালের মাধ্যমে বিষ্ণুশর্মা যে সাঙ্গীতিক উপাদানের পরিচয় দিয়েছেন তা সঙ্গীতের ইতিহাসে মূল্যবান। সাহিত্যে, কাব্যে, নাটকে বা কথাকাহিনীতে ও প্রবাদে যে-সব সাংস্কৃতিক উপাদানের পরিচয় পাই সে'গুলি সেই সেই সময়ের সমাজেরই চিন্তাধারার প্রতিকৃতি মাত্র। সুতরাং বিষ্ণুশর্মা পঞ্চতন্ত্র বা পঞ্চোপাখ্যানের প্রসঙ্গে যে সঙ্গীতের পরিচয় দিয়েছেন তা খৃষ্টীয় ২য় থেকে ৫ম শতাব্দীর সমাজেরই সঙ্গীতচিন্তার অলুলেখন বা প্রতিফলন।

সঙ্গীতের প্রসঙ্গে পঞ্চতন্ত্রের কাহিনীটি হ'ল : গীতরত গর্দভকে শৃগাল গীতরসে বঞ্চিত ব'লে তিরস্কার করলে গর্দভ ক্রুদ্ধ হ'য়ে ব'লে : ধিক্ মূর্খ, আমি সঙ্গীত জানিনা ব'লে তুমি আমায় তিরস্কার করছ ? তবে শোন—গানের কথা আমি বলি : “কিমহং ন জানামি গীতম্ ? তদযথা তস্ম ভেদাঃ শৃণুঃ—

পঞ্চ স্বরান্নয়ো গ্রামা মুছনাশ্চৈকবিংশতিঃ ।

তানাস্ত্যেকোনপঞ্চাশত্তিস্রো মাত্রা লয়স্বয়ঃ ॥

স্থানত্রয়ং যতীনাং চ ষড়াস্তানি রসা নব ।

রাগাঃ ষট্‌ত্রিংশতির্ভাবাশ্চছারিংশততঃ স্মৃতাঃ ॥

পঞ্চাশীত্যধিকং হেতদঙ্গীতাকানানাং শতং স্মৃতম্ ।

স্বয়মেবং পুরা প্রোক্তং ভরতেন শ্রুতেঃ পরম্ ॥

ষড়্‌জাদি সাতটি লৌকিক স্বর ; ষড়্‌জ, মধ্যম ও গান্ধার তিন গ্রাম, একুশ মুছনা, উনপঞ্চাশ তান, হ্রস্বাদি তিন মাত্রা, মজ্জাদি তিন স্থান, বিলম্বিতাদি তিন লয়, তিন যতি, নয় রস, ছত্রিশটি রাগ, চল্লিশটি ভাব ও একশো পচাশীটি (১৮৫) গীতাক। উপাদানগুলির বেশীর ভাগই ভারতের নাট্যশাস্ত্রে পাওয়া যায়। তিন গ্রামের কথা বিষ্ণুশর্মা কেন, শাক্তদেব (১৩শ শতাব্দী) পর্যন্ত উল্লেখ করেছেন : “ভৌ ধৌ ধরাতলে তত্র সাং ষড়্‌জগ্রাম আদিমঃ দ্বিতীয়ো মধ্যমগ্রামঃ * * । গান্ধারগ্রামাচষ্ট তদা তং নারদো মুনিঃ” (১৪১১-৫)। কিন্তু খৃষ্টীয় শতাব্দীতে দু'টি গ্রামের মাত্র প্রচলন ছিল। একুশটি মুছনা=গ্রাম ৩× প্রত্যেকটিতে ৭-২১ সংখ্যক হ'লেও ষড়্‌জ ও মধ্যম গ্রাম-দু'টির মুছনাদেরই মাত্র প্রয়োগ ও

ব্যবহার ছিল। গাত স্বরের আরোহণ ও অবরোহণের ক্রমসংস্থত রূপই ‘মূর্ছনা’ : “ক্রমাংস্বরাণাং সপ্তানামারোহণাবরোহণম্” (রত্নাকর ১৪।৯)। ষড়্জগ্রামে উত্তরমঙ্গা, রজনী, উত্তরায়তা, শুক্লষড়্জা প্রভৃতি এবং মধ্যমগ্রামে সৌবীরী, হরিণাশ্বা প্রভৃতি মূর্ছনা।^১ কিন্তু মূর্ছনার বেলায় বিষ্ণুশর্মা শিক্ষাকার নারদকে অমুসরণ করেছেন ব’লে মনে হয় (‘মূর্ছনাস্টকবিংশতিঃ’)। কেননা ভরত পরিষ্কারভাবে উল্লেখ করেছেন : “অথ মূর্ছনা দ্বৈগ্রামিক্যচ্চতুর্দশ। তদ্ যথা—”। মূর্ছনার সংখ্যা তিনি চৌদ্দটি বলেছেন, একুশটি নয়। নারদ বরং নারদীশিক্ষায় উল্লেখ করেছেন : “সপ্ত স্বরাস্ত্রয়ো গ্রামা মূর্ছনাস্তকবিংশতিঃ” (২।৪)। বিষ্ণুশর্মার আরম্ভ-শ্লোকটির ভাষাও প্রায় একই রকমের : “সপ্ত স্বরাস্ত্রয়ো গ্রামা মূর্ছনাস্টকবিংশতিঃ”। সুতরাং তিনটি গ্রামের মূর্ছনার নাম নারদের (১ম) মতো বিষ্ণুশর্মা বলতে চেয়েছেন,

গান্ধারগ্রাম	{	নন্দী বিশালা স্মৃখী চিত্রা চিত্রাবতী স্বখা।
		বলায়া (?) চাথ বিজ্ঞেয়া দেবানাং সপ্তমূর্ছনাঃ ॥
মধ্যমগ্রাম	{	আপ্যায়িনী বিশ্বভূতা চন্দ্রা হেমা কপর্দিনী।
		মৈত্রী বার্হতী চৈব পিতৃণাং সপ্তমূর্ছনাঃ ॥
		ষড়্জে তুত্তরমঙ্গা শ্রাদৃষভে চাভিন্নদগতা।
		অশ্বক্রান্তা তু গান্ধারে তৃতীয়া মূর্ছনা স্বতা ॥
ষড়্জগ্রাম {		মধ্যমে খলু সৌবীরী হৃগ্গকা পঞ্চমে স্বরে।
		ধৈবতে চাপি বিজ্ঞেয়া মূর্ছনা তুত্তরায়তা ॥
		নিষাদাঙ্গজনীং বিত্তাদৃষীণাং সপ্তমূর্ছনা।
		উপজীবন্তি গন্ধর্বা দেবানাং সপ্তমূর্ছনাঃ ॥

নারদ বলেছেন দেবতাদের মূর্ছনাই গন্ধর্বদের জন্ম অভিপ্রেত। সুতরাং তিনটি গ্রামের একুশটি মূর্ছনা হ’ল :

গান্ধারগ্রামে—নন্দী, বিশালা, স্মৃখী, চিত্রা, চিত্রাবতী, স্বখা ও বলা (মতান্তরে আলাপা)।

মধ্যমগ্রামে—আপ্যায়িনী, বিশ্বভূতা (মতান্তরে বিশ্বকৃতা?), চন্দ্রা, হেমা, কপর্দিনী মৈত্রী ও বার্হতী (মতান্তরে চান্দ্রমসী)।

ষড়্জগ্রামে—উত্তরমল্লী (মতান্তরে উত্তরবর্ণী?), অভিকদম্বতা, অক্ষকান্ধা, সৌবীরা (সৌবীরী?), হৃদ্যকা, উত্তরায়ত্না ও রজনী।*

নারদ (১ম) ষড়্জগ্রামকেই প্রাধান্য দিয়েছেন তার প্রত্যেকটি স্বরের নির্দিষ্ট মুহূর্ত্তের উল্লেখ ক'রে। বিষ্ণুশর্মা কিন্তু কোন মুহূর্ত্তেরই নামোল্লেখ করেন নি, কেবল 'একবিংশতি' এই সংখ্যার কথাই বলেছেন।

বিষ্ণুশর্মা উনপঞ্চাশটি তানের কথা বলেছেন। তানের বেলায়ও শিক্ষাকার নারদের সঙ্গে পঞ্চতন্ত্রকারের মিল পাওয়া যায়। তানের প্রসঙ্গে নারদ (১ম) উল্লেখ করেছেন,

বিংশতিং (?) মধ্যমগ্রামে ষড়্জগ্রামে চতুর্দশ।

তানান্ পঞ্চদশেচ্ছন্তি গান্ধারগ্রামমাপ্তিতান্ ॥

অর্থাৎ মধ্যমগ্রামে—২০ + ষড়্জগ্রামে—১৪ + গান্ধারগ্রামে—১৫ = ৪৯। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত বলেছেন : “তত্র মুহূর্ত্তানাতান্চতুরশীতিঃ” (২৮।৩৩) এবং উনপঞ্চাশটি ষড়্জ তথা ছ'টি স্বরের তান। শাঙ্গদেব ভরতকে অহুসরণ ক'রে বলেছেন : “এতে চৈকোনপঞ্চাশত্বভয়ে ষড়্জবা মতাঃ”। ভরত উল্লেখ করেছেন : “তত্রৈকোনপঞ্চাশৎ ষট্শ্বরঃ”।

হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত এই তিন মাত্রা। বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত তিন লয়। মদ্র, মধ্য ও তার তিন স্থান। সমা, শ্রোতোগতা ও গোপূচ্ছা তিন যতি। শাঙ্গদেব বলেছেন বিলম্বিতাদি তিনটি লয়ের প্রয়োগবিধির নাম ‘যতি’ : “লয়প্রবৃত্তিনিয়মো যতিরিত্যভিধীয়তে” (৫।৪৬)। বিষ্ণুশর্মা উল্লেখ করেছেন “ষড়াঙ্গানি”। এর অর্থ রহস্যময় ব'লে মনে হয়, কেননা ছ'টি আশ্র বা মুখ বলতে তিনি ঠিক কি বোঝাতে চেয়েছেন তা বলা কঠিন। শৃঙ্গার, হাস্য, করুণ, রৌদ্র, বীর, ভয়ানক, বীভৎস, অদ্ভুত ও শাস্ত এই ন'টি রস। নাট্যশাস্ত্রে ভরত ভাব, বিভাব, অহুভাব প্রভৃতির কথা উল্লেখ করেছেন ও সে' সম্বন্ধে আমরা পূর্বে উল্লেখ করেছি। ভাবের উল্লেখ ক'রে ভরত বলেছেন : “অত্রাহ—ভাবা ইতি কস্মাৎ? কিং ভাবয়ন্তীতি ভাবাঃ? উচ্যতে রাগজসম্বোধেতান্ কাব্যার্থান্ ভাবয়ন্তীতি ভাবাঃ। ভাব ইতি কারণসাধনং যথা ভাবিতো বাসিতঃ ক্রুত ইত্যর্থাস্তরম্”। অর্থাৎ ভাবকে অবস্থা (মনের) বলে কেন? যেহেতু তা বিদ্যুত হয় (ভাবয়ন্তি), আর তারি জন্ম তাকে অবস্থা বলে। ভাবকে অবস্থা বলা হয় এ'জন্য—কথা, আকার-ইঙ্গিত ও আবেগ বা মনোবৃত্তির প্রকাশের

মাধ্যমে অভিনয়ের (নাট্যের) ভাবধারা প্রোত্তাদের মনে ছড়িয়ে দেওয়া বা সংক্রমিত করা হয়। সুতরাং ভাব মাধ্যম, কারণ বা সম্বন্ধবিশেষ, আর তারি জন্ত ‘ভাবিত’, ‘বাসিত’ বা ‘কৃত’ প্রভৃতি শব্দগুলির মধ্যে কোন ভেদ নাই, তারা পরিভাষায় পৃথক হ’লেও একই অর্থের প্রকাশক। সুতরাং ‘ভাব্য’ অর্থে বিস্তৃত, বিকশিত বা সংক্রমিত করা বোঝায়। রস থেকে উদ্ভূত ভাবের অর্থই তাই। ভরতও বলেছেন : “অপি চ ব্যাপ্যার্থম্” কিংবা—

বিভাবেনাস্থতো যোহর্থস্থলুভাবেন গম্যতে ।

বাগঙ্গসদ্ব্যভিনয়েঃ ভাব ইতি সংজ্ঞিতঃ ॥

‘বিভাব’ অর্থে ভরত বলেছেন বিজ্ঞান বা বিশেষ জ্ঞান : “বিভাবো বিজ্ঞানার্থম্”। বিভাব, কারণ, নিমিত্ত ও হেতু সমপর্যায়ভূক্ত শব্দ। অমুভাব বিষয়বস্তুকে বোঝার বা গ্রহণ করার বিষয়ে সাহায্য করে। স্থায়ি, ব্যভিচারি ও সাদৃশিক ভাব সম্বন্ধে ভরত বলেছেন স্থায়িভাব আটটি, ব্যভিচারি ভাব তেত্রিশটি ও সাদৃশিকভাব আটটি। কাব্যরসকে অমুভব করার জন্ত এই উনপঞ্চাশটি ভাবের প্রয়োজন হয় : “এবমেতে কাব্যরসাভিব্যক্তিহেতব একোনপঞ্চাশং ভাবাঃ প্রত্যবগন্তব্যাঃ।” ভরত উল্লেখ করেছেন অগ্নি যেমন শুষ্ক কাষ্ঠের সমস্ত অংশকে গ্রাস ক’রে (ব্যোপে) প্রজ্জ্বলিত করে তেমনি রস থেকে উদ্ভূত ভাব মানুষ কেন—সমস্ত জীবজন্তুর অন্তঃকরণকে আচ্ছন্ন করে। লবণ বা চিনির উদাহরণও দেওয়া যেতে পারে, কেননা লবণ বা চিনিকে জলে ফেলে দিলে তা জলের প্রত্যেকটি অণু-পরমাণুর সঙ্গে একীভূত হ’য়ে যায়। রস থেকে উদ্ভূত ভাবও ঠিক তাই।

বিষ্ণুশর্মা পঞ্চতন্ত্রে সঙ্গীতের আলোচনায় রসের উল্লেখ করেছেন, কিন্তু রসামুখ্যায়ী ভাবের কথা কিছু বলেননি। আমরা অবশ্য ‘রসা নব’ শব্দ-দুটির সম্পর্কে ভাব, বিভাব, অমুভাবাদি সম্বন্ধে ভরতের মতেরই পুনরাবৃত্তি করলাম এ’জন্ত যে বিষ্ণুশর্মা রসের অপরিচ্ছিন্ন পরিণতি ভাবের কথা উল্লেখ না করলেও সঙ্গীতে ভাব ও তার বিচিত্র বিকাশের উপযোগিতা নিশ্চয়ই স্বীকার করতেন।

বিষ্ণুশর্মা ছত্রিশটি রাগ, চল্লিশটি ভাবরাগ (ভাবারাগ ?) ও একশো’ পচাশীটি (১৮৫টি) অঙ্গরাগের উল্লেখ করেছেন। মোটকথা পঞ্চতন্ত্রকার তিন শ্রেণীর রাগের কথা বলেছেন। মতজ বৃহদ্রশীতে জাতিরাগ > গ্রামরাগ > ভাবারাগ >

বিভাবারাগ>অন্তরভাবারাগ এই পাঁচ শ্রেণীর রাগের কথা উল্লেখ করেছেন। কল্লিনাথ প্রভৃতি সঙ্গীতগুণীর মতে এ'গুলি গান্ধর্বশ্রেণীর গান হিসাবে গণ্য। কিন্তু পঞ্চতন্ত্রকার রাগ, ভাব ও অঙ্গ বলতে কি বোঝাতে চেয়েছেন তা নির্ণয় করা দুর্বল। অথচ তাঁর সময়ে অভিজ্ঞাত দেশীরাগের অনুশীলন আরম্ভ হয়েছে। অনেকে ছত্রিশ রাগের অর্থসঙ্গতি দেখাতে চান হরুমনের ৬ রাগ+৩০ রাগিণী—৩৬ রাগ এই ধরনের অর্থ ক'রে। কিন্তু মনে রাখা উচিত যে তখনও 'রাগিণী' এই শ্রীলিঙ্গযুক্ত রাগশ্রেণীর সৃষ্টি হয় নি। রাগ ও রাগিণী—সামাজিকী পুরুষ ও স্ত্রী প্রকৃতিসম্পন্ন রাগের (রাগবিভাগের) ঠিক ঠিক বিকাশ খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীর আগে হয় নি। সুতরাং পঞ্চতন্ত্রকারের সময়ে 'রাগ'-শব্দে রাগ-রাগিণী অর্থ করা সম্পূর্ণ ভুল। হার্বার্ড-অরিয়েন্টল-সিরিজে (১১-১৪ নং) জোহেন্স হাটেল-অনুদিত ইংরাজী-সংস্করণ-পঞ্চতন্ত্রে সঙ্গীতিক অংশের ব্যাখ্যা একটু বিচিত্র রকমের। মাননীয় হাটেল 'রাগাঃ ষট্‌ত্রিশতিঃ' শব্দগুলির অর্থ করেছেন: "thirty-six variations of the melody (*varṇa*)"। 'ভাবান্ধারিংশং' শব্দটির অর্থ "forty minor melodis"; 'পঞ্চাশীত্যাধিকং শ্বেতলীতানানাং শতং' শব্দগুলির অর্থ "the mode of singing will embrace all the 185 parts of song, pure as gold"; 'ষড়্‌াঙ্গানি' শব্দের অর্থ করেছেন "six ways of singing"।

পঞ্চতন্ত্রকার বিষ্ণুশর্মা সঙ্গীতিক উপাদানের যে পরিচয় দিয়েছেন তা গুপ্তযুগীয় সমাজের। ভারত থেকে আরম্ভ ক'রে কোহল, যাষ্টিক, দন্তিল, নন্দিকেশ্বর প্রভৃতির অবদান ও অনুশীলন সঙ্গীত-সাধনার জগতে তখন নবচেতনা সৃষ্টি করেছে। বিষ্ণুশর্মা-বর্ণিত রাগগুলির সঠিক পরিচয় পাওয়া না গেলেও ক্রমবিকাশিত অভিজ্ঞাত রাগগুলি গান্ধর্ব-সঙ্গীতের অনুপ্রেরণায় যে এক নতুন পরিবেশ সৃষ্টি করেছিল তা বোঝা যায়। গুপ্ত-সাম্রাজ্যের সুশাসনে শিক্ষা ও সংস্কৃতিতে তখন এক নবজাগরণের সূচনা হয়েছিল। ললিতকলা, বিজ্ঞান, সাহিত্য ও দর্শনের নতুন অভিধান ক্লাসিক্যাল যুগকে আরো মহিমামণ্ডিত করেছিল।

মহারাজ সম্রাটগুপ্ত ও চন্দ্রগুপ্ত-বিক্রমাদিত্যই অবশ্য এই নবজাগরণ এনেছিলেন ভারতীয় সমাজে। মহারাজ চন্দ্রগুপ্ত-বিক্রমাদিত্য প্রায় তেত্রিশ বছরেরও বেশী সগৌরবে রাজত্ব করেছিলেন। তাঁর মৃত্যু হয় সম্ভবতঃ খৃষ্টীয় ৪১৩ কিংবা ৪১৫ খৃষ্টাব্দে। তাঁর মৃত্যুর পর কুমারগুপ্ত পাটলিপুত্রের সিংহাসনে আরোহণ করেন। কুমারগুপ্ত চন্দ্রগুপ্ত-বিক্রমাদিত্যের প্রধান-মহিষী ধ্রুবদেবীর পুত্র। মহারাজ

কুমারগুপ্ত চল্লিশ বছরেরও বেশী রাজত্ব করেন। তিনিও তাঁর পিতার আদর্শে অনুপ্রাণিত হ'য়ে একটি বিরাট অশ্বমেধযজ্ঞের অনুষ্ঠান করেন। বৈদিক সামগান সে অনুষ্ঠানটির পরিবেশ পবিত্র করেছিল। দেবকুমার কার্তিকেয় বা সূত্রজ্ঞা-দেবতার তিনি উপাসক ছিলেন। সঙ্গীতাদি ললিতকলার তিনি পূর্ণপোষক ছিলেন। তাঁর রাজপ্রাসাদের অভ্যন্তরে সঙ্গীতশালা ও নাট্য-গৃহে নৃত্য, গীত, বাণ্য ও অভিনায়কগণের পুরুষ ও নারী সকলেই যোগদান ক'রে শিল্পকলার অনুশীলন ও আনন্দ উপভোগ করতে স্বেচ্ছা পেত।

মহারাজ কুমারগুপ্তের মৃত্যুর পর স্কন্দগুপ্ত পাটলিপুত্রের সিংহাসনে আরোহণ করেন। খৃষ্টীয় ৫ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে বিদেশী শ্বেত-হুণদের আক্রমণ শুরু হয় ভারতবর্ষের উত্তর-পশ্চিমাঞ্চলে। ঐ সময়ে গান্ধারদেশ তাদের হস্তগত হয়। স্কন্দগুপ্তও হুণদের বিরুদ্ধে অভিযান করেছিলেন। হুণরা সে' সময়ে পারস্যদেশেও অভিযান শুরু করে। সম্ভবত খৃষ্টীয় ৪৬৭ শতাব্দীতে মহারাজ স্কন্দগুপ্তের মৃত্যু হয়। স্কন্দগুপ্তের রাজত্বকালে সঙ্গীত প্রভৃতি চারুকলার অনুশীলনে বিশেষ কিছু নতুন ঘটনা ঘটে নি।

গুপ্তরাজাদের সময়ে কিংবা খৃষ্টীয় ৫৪২ অব্দের আগেই দাক্ষিণাত্যে বাতালী বা বাদামীতে প্রবল পরাক্রান্ত চালুক্যরাজাদের অভ্যুদয় হয়। তাদের মধ্যেও সঙ্গীত, অগ্ন্যগ্ন ললিতকলা ও চারুশিল্পের যথেষ্ট অনুশীলন ছিল। তা'ছাড়া খৃষ্টীয় ৩৭৬ অব্দের আগে মহারাজ সমুদ্রগুপ্ত দাক্ষিণাত্যের কোন কোন অঞ্চলে রাজ্যবিস্তার করেছিলেন। সেই রাজ্যবিস্তারের সঙ্গে সঙ্গে উত্তর ও দক্ষিণী সভ্যতা এবং সংস্কৃতির মধ্যে একটি যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছিল। কিন্তু তখনও সঙ্গীতের ক্ষেত্রে উত্তর ও দক্ষিণ এ'ধরণের কোন সীমারেখার বেটনী সৃষ্টি হয় নি, ভারতীয় সঙ্গীতের রূপ ও বিকাশ উভয় দেশের মধ্যে একই রকমের ছিল। গুপ্তযুগের আগেই দাক্ষিণাত্যে আভীরজাতি, নাসিক ও বেরারে বাকাটকজাতি, নাসিকে পল্লব ও বৈজয়ন্তীতে কদম্বদের মধ্যে সাহিত্য ও সঙ্গীতের যথেষ্ট চর্চা ছিল। সাহিত্যে বৈদর্ভীরাতির প্রচলন নাকি বিদর্ভের বাকাটকদের রাজদরবার থেকেই হয়। অজস্র কয়েকটি মূল্যবান ফেঙ্কোচিত্রও বাকাটক-রাজাদের রাজত্বকালে অঙ্কিত হয়েছিল ও ঐসকল চিত্রাঙ্কনের পিছনে নাকি তাঁদের অনুপ্রেরণা ছিল অজস্র। দাক্ষিণাত্যের দ্রাবিড়জাতির দান দ্রাবিড়ীরাগ ও আভীরজাতির আভীরী (চলিত ভাষায় আহীরী)-রাগ অভিজাত দেশী-সঙ্গীতে উল্লেখযোগ্য। মতঙ্গ 'বৃহদেন্দী'-গ্রন্থে আভীরীরাগকে আভীরদেশ (?) থেকে আমদানী বলেছেন : "আভীরী-

দেশসম্ভবা”। জাতি ও দেশের নামানুসারে জাতীয় ও আঞ্চলিক স্বয়ংলিকে আভিজাত্য রূপধারণভুক্ত করার মহাযজ্ঞ এর অনেক আগে থেকেই আরম্ভ হয়েছিল। তারই পরিণতি স্বরূপ কর্ণাটদেশ থেকে কর্ণাট বা কর্ণাটী (কানাড়া ?) সৌরাষ্ট্রদেশ থেকে সৌরাষ্ট্রী, পুলিন্দজাতি থেকে পুলিন্দিকা, অন্ধ্রদেশ থেকে আন্ধ্রীর বিকাশ হয়। তা’ছাড়া গুজরাটের গুজরজাতির দান গুজরী, দক্ষিণ-বিহারের মুখোখরীজাতির দান মুখারী, সিন্ধুদেশের অবদান সৈন্দবী, গান্ধারদেশ থেকে গান্ধারী বা গান্ধারিকা, কোশলদেশ থেকে কোশলী প্রভৃতি রাগের নামও উল্লেখযোগ্য।

তখন (গুপ্তযুগে) কনৌজ, কান্মীর ও গৌড়ের সংস্কৃতিগরিমা ভারতের সর্বত্র পরিব্যাপ্ত। মোখরীরাজ প্রভাকরবর্ধন থানেশ্বরের পুষ্যবতীবংশের ধারক। তিনি সঙ্গীতাদি ললিতকলার একান্ত পক্ষপাতী ছিলেন। তাঁর থানেশ্বরের রাজপ্রাসাদে বিভিন্ন প্রকোষ্ঠে প্রমোদগৃহ নির্মিত ছিল। প্রমোদগৃহগুলিতে সঙ্গীতশালা, প্রেক্ষাগৃহ, চিত্রশালা প্রভৃতির ব্যবস্থা ছিল। অভিজাতবংশীয় রাজগৃহবর্গ ও রাজপুরনারীরা সঙ্গীতাদি কলার সাধক ও সাধিকা ছিলেন। গায়ক ও বাদকেরা সঙ্গীতশালায় নিযুক্ত থাকত। তা’ছাড়া সঙ্গীতাদি কলায় পারদর্শী শিল্পী, নট ও নটীরা রাজদরবারের শোভা বৃদ্ধি করত। দেহসজ্জা ও প্রসাধনবৈচিত্র্যও যে তখনকার নাগরিকসমাজে ছিল না তা নয়, তবে সব-কিছুরই প্রচলন ছিল ললিতকলা ও চারুশিল্পচর্চার মান ও মাধুর্যকে গৌরবমণ্ডিত করতে।*

॥ মতঙ্গ ও বৃহদেঙ্গী ॥

ত্রিবাঙ্গম থেকে প্রকাশিত বৃহদেঙ্গীর সম্পাদক কে. সাব্বশিব শাস্ত্রী উল্লেখ করেছেন রামায়ণ, মহাভারত, মতঙ্গলীলা, কালিদাসের রঘুবংশ প্রভৃতি গ্রন্থে মতঙ্গের নামের উল্লেখ আছে : যেমন রামায়ণের অরণ্যকাণ্ডে (৭৩ সর্গ, ৫৩-৫৫ শ্লোক), “ঋষেস্তত্র মতঙ্গম্”, মহাভারতের সভাপর্বে (৮ম অধ্যায়, ২৯ শ্লোক) “অগস্ত্যোহথ মতঙ্গম্”, কালিদাসের রঘুবংশে (৫ম সর্গ, ৫৩-৫৫ শ্লোক) “মতঙ্গ-শাপাদবলোপমূলাদবাপ্তবানস্মি মতঙ্গজহম্” প্রভৃতি। রামায়ণে সঙ্গীতের প্রসঙ্গে মতঙ্গ সম্বন্ধে পূর্বে কিছুটা আলোচনা করেছি। মনে রাখা উচিত যে মতঙ্গ যুনি, ঋষি বা সঙ্গীতশাস্ত্রী ছিলেন, কিন্তু মৃত্যুঞ্জয়ী অমর ছিলেন না এবং একই মতঙ্গের

৮। “Indeed, whatever was done to beautify the body and the soul during this period was raised to the standard of *lalitakala* or fine art * *.”—*The History and Culture of the Indian People*, Vol. III.

পক্ষে খৃষ্টপূর্ব ৪০০ শতক থেকে খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দী পর্যন্ত সময়ের ব্যবধানে বেঁচে থাকাও সম্ভব নয়। কাজেই মতঙ্গ নামে বিভিন্ন মুনি বা গুণীর ভিন্ন ভিন্ন সময়ে অভ্যুদয় হওয়াই স্বাভাবিক।

আমরা অভিজ্ঞাত দেশী-সঙ্গীতের ('বৃহদেদগী') গ্রন্থকার মতঙ্গের প্রসঙ্গ নিয়েই এখানে আলোচনা করছি। নানান দিক থেকে বিচার ক'রে সঙ্গীতগুণী ও ঐতিহাসিকরা তাঁর অভ্যুদয়-কাল নির্ধারণ করেছেন খৃষ্টীয় ৫ম শতাব্দীতে কিংবা ৫ম থেকে ৭ম শতাব্দীর কোন এক সময়ে। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর গুণী এবং তাঁর পরবর্তীকালে গান্ধর্বসঙ্গীতের স্থানে যেভাবে ও ধারায় দেশী তথা জাতীয় ও আঞ্চলিক সুরগুলি অভিজ্ঞাত মার্গপ্রকৃতি-সম্পন্ন রাগপর্বাণ্যভুক্ত হ'তে আরম্ভ হয়েছিল সেই ধারা ও সময়ের পর্যালোচনা করলে বৃহদেদগীকার মতঙ্গকে খৃষ্টীয় ৫ম কিংবা খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীর সঙ্গীতগুণী ব'লে অহুমান করা যেতে পারে। অবশ্য দামোদরগুপ্ত-প্রণীত 'কুট্টনিমিত্তম্' গ্রন্থে (৮৫৪ শ্লোক) একজন বংশীবাদননিপুণ মতঙ্গের নামের উল্লেখ পাওয়া যায় : "স্ববিরস্বরপ্রয়োগে প্রতিপাদনপণ্ডিতো মতঙ্গমুনিঃ"। দামোদরগুপ্ত সম্ভবত খৃষ্টীয় ৮ম-৯ম শতাব্দীর গুণী, কেননা কহলন রাজতরঙ্গিণীতে উল্লেখ করেছেন দামোদরগুপ্ত কাম্বীররাজ জয়সিংহের (৭৭৯-৮১৩ খৃষ্টাব্দ) সভাকবি ও মন্ত্রণাদাতা ছিলেন। আমাদের অহুমান দামোদরগুপ্ত-কর্তৃক উল্লিখিত বংশীবাদনবিশারদ মুনি মতঙ্গই 'বৃহদেদগী' গ্রন্থের রচয়িতা। 'মুনি' একটি সম্মানসূচক উপাধি। জানী বা জানবন্ধ গুণীমাত্রকেই মুনি, শাস্ত্রী, পণ্ডিত প্রভৃতি উপাধিতে সম্বোধন করার রীতি ছিল। অভিনবগুপ্তও (৯৫০-৯৬০ খৃষ্টাব্দ) 'অভিনবভারতী'-ভাষ্যের স্ববিরাদ্যায়ে মতঙ্গকে 'বেণুনিপুণ' ব'লে উল্লেখ করেছেন : 'পূর্ব ভগবদ্ব্যহংসরারাদনং মতঙ্গমুনিপ্রভৃতিভিঃ বেণুমিতং ততো বংশ ইতি প্রসিদ্ধঃ'। তাজোর-গ্রন্থাগারে নাকি জয়সিংহ (খৃঃ ১২৫৩)-রচিত 'নৃত্তরত্নাবলী' নামে একটি গ্রন্থের পাণ্ডুলিপি রক্ষিত আছে ও তাতে মতঙ্গের নামের উল্লেখ পাওয়া যায়। মতঙ্গের বৃহদেদগীতে নিশ্চয়ই বাস্তব সম্বন্ধে একটি অধ্যায় ছিল, কিন্তু বর্তমান ত্রিবাঙ্গম-সংস্করণে মাত্র নাট্যোৎপত্তি, স্রুতিনির্গম, স্বরনির্গম, মুহূর্ত্তা, তান, বর্ণ, অলংকার, জাতি, রাগলক্ষণ, ভাষা-লক্ষণ ও প্রবন্ধ ব্যতীত আর কোন অধ্যায়ের (বাস্তব বা নৃত্য) আলোচনা নাই। তবে বর্তমানে মুদ্রিত গ্রন্থটি যে অসম্পূর্ণ তা মতঙ্গের ৫১১নং সমাপ্তি-শ্লোকটি পড়লেই বোঝা যায়। শেষ শ্লোকটি হ'ল :

বিবুধানাং বিনোদায় প্রবন্ধাঃ কথিতা যয়া ।

ইদানীং কথয়িষ্যামি বাগ্গন্ত নির্ণয়ো যথা ॥

কিন্তু বাগ্গ সন্ধে অধ্যায়টি ত্রিবান্দ্রম-সংস্করণে নাই তা আগেই বলেছি। ডাঃ রাঘবনও কোন একটি প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন যে ত্রিবান্দ্রম-সংস্করণটি সত্যই অসম্পূর্ণ এবং সম্পূর্ণ আকারের বৃহদেদ্বীপ পাণ্ডুলিপি নাকি পাওয়া গেছে। ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার বলেছেন বিস্তৃতভাবে দেশী-সঙ্গীতের গ্রন্থ ‘বৃহদেদ্বী’ নামটি থেকে সাধারণভাবে অনুমান করা যেতে পারে ‘লঘুদেশী’ নামেও হয়তো মতঙ্গের নিজের অথবা অত্র কোন গুণীর লিখিত একখানি গ্রন্থ ছিল। কিন্তু এ’ অনুমানের কোন ভিত্তি আছে ব’লে আমরা মনে করি না। প্রকৃত্তে ডাঃ শ্রীহৃদীলকুমার দে তাঁর ‘সাংস্কৃত পোয়েটিক্স’ গ্রন্থে লক্ষণভাস্কর-প্রণীত ‘মতঙ্গভরত’ নামে একটি গ্রন্থের উল্লেখ করেছেন, কিন্তু তার কোন চাক্ষুষ প্রমাণ তিনি দেন নি। তবে ভাস্করলক্ষণ-প্রণীত ‘লক্ষণভরত’ নামে একটি গ্রন্থের পাণ্ডুলিপি নাকি পাওয়া গেছে। কিন্তু সেটি অভিনয়ের গ্রন্থ, নৃত্য, গীত বা বাগ্গ সন্ধে কোন আলোচনা তাতে নাই।

মতঙ্গ তাঁর বৃহদেদ্বীতে কণ্ঠ্য, ভরত, কোহল, যাষ্টিক, শাহুল, দন্তিল, দুর্গাশক্তি, নন্দিকেশ্বর, নারদ, ব্রহ্মা, বিশ্বাবসু, বল্লভ (?), মহেশ্বর (সদাশিব-ভরত ?) প্রভৃতি পূর্ব-পূর্ব আচার্যদের নামোল্লেখ করেছেন এবং তা’ থেকেও প্রমাণ হয় যে তিনি ভরত, কোহল, যাষ্টিক, শাহুল, দন্তিল, নন্দিকেশ্বর প্রভৃতি গুণীদের পরবর্তী। আর তিনি ব্রহ্মা, নারদ প্রভৃতি আচার্যদের পরবর্তী তো বটেই।

খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে নাট্য বা সঙ্গীতশাস্ত্রীদের মধ্যে সর্বপ্রথম মতঙ্গকেই দেখা যায় যে তিনি স্বরের সৃষ্টির বর্ণনায় দার্শনিক তত্ত্বের কিছুটা আলোচনা করেছেন। তাঁর নাদতত্ত্বের বর্ণনাভঙ্গি ও ব্যাকরণ ও তন্ত্রশাস্ত্র অনুযায়ী। তিনি উল্লেখ করেছেন,

যথানুভূতদেশাচ্চ ধ্বনেঃ স্থানানুগাদপি ।

ততো বিন্দুস্ততো নাদস্ততো মাত্রাস্তনুক্রমাং ॥

বর্ণান্ত মাত্রকোদ্ভূতা মাত্রকা দ্বিবিধা মতাঃ ।

স্বরব্যাঞ্জনরূপেণ জগজ্জ্যোতিরিহোচ্যতে ॥

স্বর্যতে দেশভাষায়াদিস্ফাস্তং যথাবিধি ।

তেন স্বরাঃ সমাখ্যাতা অত্রৈ যড়জাদয়ঃ স্বরাঃ ॥

*

*

*

*

শব্দাভিব্যক্তিমাত্রেন স্বাভাব্যং শিবভাং গতম্ ॥
 পদবাক্যরূপেণ বাক্যার্থবহনেন যৎ ।
 বর্ণ যত্র (?) জগৎ সর্বং তেন বর্ণাঃ প্রকীর্তিতাঃ ॥
 * * * * *
 ব্যক্তান্তে ধ্বনিতঃ সৰ্বে ততো গান্ধর্বসম্ভবঃ ॥
 ধ্বনিধ্বনিঃ পরা জ্ঞেয়া ধ্বনিঃ সৰ্বশ্চ কারণম্ ।
 আক্রান্তঃ ধ্বনির্না সৰ্বং জগৎ স্বাবরজস্বমম্ ॥

কাস্মিন্ময় ত্রিকদৰ্শনে বিন্দুই মহামায়া এবং বিশ্ব বা বৈচিত্র্য-সৃষ্টির কারণ বিন্দু ।
 একই অবিনাশী চৈতন্য প্রকাশশক্তি ও বিমর্শশক্তি তথা সৃষ্টির সার্থকতায়
 শিব ও আত্মশক্তি-রূপে অভিব্যক্ত হয় । নাদ, বিন্দু ও কলা এই প্রকাশ ও
 বিমর্শশক্তির তিনটি মূর্তি বা বিকাশ, অথবা লিঙ্গরূপী পরমোত্তীর্ণ শিবই
 ত্রিমূর্তি নাদ, বিন্দু ও কলা-রূপে প্রকাশ পায় । চিদ্বচন লিঙ্গ শিব ও শক্তি
 উভয়ই : “শিবশক্ত্যুভয়ায়কম্” । কলা, বিন্দু ও নাদ সর্বচরাচরের
 কারণরূপী শিবশক্তি কিংবা বিখ্যাত্তীর্ণ শিবেরই সৃষ্টির উন্মুখী বিকাশ । মতঙ্গ
 সৃষ্টির কারণ-রূপী সৃষ্ট্যুন্মুখী শক্তিকে ‘বিন্দু’ বলেছেন । মতঙ্গ বিন্দু থেকে নাদ,
 নাদ থেকে মাত্রা, মাত্রা থেকে বর্ণের বা স্বরের উৎপত্তির কথা বলেছেন ।
 ব্যক্ত ধ্বনি বা স্বরই গান্ধর্ব তথা গানের সৃষ্টির কারণ । ধ্বনি ছ’রকম : ব্যক্ত
 ও অব্যক্ত । অব্যক্তই ব্যক্ত ধ্বনি বা স্বরের বাস্তব রূপ ।

মতঙ্গ নিবন্ধ ও অনিবন্ধভেদে গানকে দু’ভাগে বিভক্ত করেছেন :
 “নিবন্ধচানিবন্ধচ মার্গোহয়ং দ্বিবিধো মতঃ” । আলাপ অনিবন্ধ এবং কথা,
 রাগ, তাল প্রভৃতি যুক্ত গানই নিবন্ধ । এই অনিবন্ধ ও নিবন্ধ গান শরীরের
 মধ্যস্থিত অগ্নি ও বায়ুর সংঘর্ষে কারণ থেকে সূক্ষ্ম, সূক্ষ্ম থেকে স্থূল আকারে
 বিকাশ লাভ করে । কারণ থেকে স্থূল অবস্থার মধ্যে মতঙ্গ পাঁচটি অবস্থা
 স্বীকার করেছেন : সূক্ষ্ম, অতিসূক্ষ্ম, ব্যক্ত, অব্যক্ত ও কৃত্রিম ।^১ নাদের

১ ।

নাদোহয়ঃ নদন্তেৰ্গাতোঃ স চ পঞ্চবিধো ভবেৎ ।

সূক্ষ্মশ্চৈবাসূক্ষ্মশ্চ ব্যক্তোব্যক্তশ্চ কৃত্রিমঃ ।

সূক্ষ্মো নাদো গৃহবাসী হৃদয়ে চাতিসূক্ষ্মকঃ ।

কণ্ঠমধ্যে স্থিতো ব্যক্তঃ অব্যক্তস্তাপ্যুদেশকে ।

কৃত্রিমো মুখদেশে তু জ্ঞেয়ঃ পঞ্চবিধো যুগৈঃ ।

ইতি ভাকয়রা শ্রোক্তা নাদোৎপত্তির্নাদোহরা ।

—বৃহৎসহস্রী ২৩-২৫ শ্লোক

পঞ্চম ও কৃত্রিম অবস্থা বা বিকাশই গান বা সঙ্গীত। পূর্বে উল্লেখ করেছি যে প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীদের মধ্যে মতজুই সম্ভবত প্রথম সঙ্গীত-সৃষ্টির একটি দার্শনিকী ব্যাখ্যা উপস্থাপন করার চেষ্টা করেছেন। মনে হয় এই বিশ্লেষণী ধারণার উদ্ভব হয়েছিল মতজেরও আগে কোহল প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্রীদের সময়ে (?)।^২

নাদ থেকে স্বরের সৃষ্টিরহস্তের উল্লেখ ক'রে মতজ শ্রুতির পরিচয় দিয়েছেন এবং এ' প্রসঙ্গে তিনি ভরত, কোহল, বিশ্ববহু প্রভৃতি পূর্বাচারীদের প্রমাণ-বাক্য উদ্ধৃত করেছেন। শ্রুতি সম্বন্ধে তিনি তাঁর স্বাধীন অভিমতেরও পরিচয় দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন : “শ্রুত্ব ইতি শ্রুতম্। সা চৈকানেকা বা। তত্রৈকৈব শ্রুতিরিতি। তন্ যথা—তত্রাদৌ তাবদিহাগ্নি-পবনযোগাং পুরুষপ্রযত্নপ্রেরিতোধ্বং নাভেরুধ্বাকারদেশমাক্রামন্ ধুমবৎ সোপান-পদক্রমেণ পবনেচ্ছয়া আহাহরোহন্নতভূতপূরণপ্রাতিনিপাৰ্ণাপান্ততয়া (?) শ্রুত্যা-ভেদভিন্নঃ প্রতিভাস ইতি মামকীয়ং মতম্। অন্তে পুনর্দ্বিপ্রকারাঃ শ্রুতীর্মন্তে। কথং। স্বরাস্তরবিভাগাং”। ‘মামকীয়ম্’ শব্দে মতজ নিজের ও তাঁর মতামতবর্তীদের অভিমতের কথা প্রকাশ করেছেন। শ্রুতি আসলে কিন্তু একটি, সোপানের মতো ক্রমোচ্চবিকাশে তা' অনেক ব'লে প্রতিভাস হয়, কাজেই তারা প্রতিভাস, একেরই ভিন্ন ভিন্ন রূপ। কিন্তু তা'হলেও তিনি ভরতের মতামতবর্তী হ'য়ে দু'টি সমান আকারের বীণার সাহায্যে বাইশটি শ্রুতির পরিচয় দিয়েছেন। ভরতের মতো তিনিও উল্লেখ করেছেন : “দ্বৈ বীণে তুল্যপ্রমাণে তদ্ব্যাপাদনং দণ্ডমুহূর্না সমে কৃত্বা ষড়্জগ্রামাশ্রিতে কার্ধে। তয়োন্নতরশ্চাং মধ্যমগ্রামিকীং শ্রুতিং কৃত্বা পঞ্চমস্তাপকর্ষাং তামেব শ্রুতিং পঞ্চমবশাং ষড়্জগ্রামিকীং কুৰ্ব্বাং। * * এবমনেন দর্শনেন দ্বাবিশ্রুতিশ্রুতয়ো ভবন্তি”। ভরতের মতো দ্বৈববীণা ও চলবীণা এই দু'টি বীণার মাধ্যমে শ্রুতিনির্ণয়ের প্রণালী মতজও স্বীকার করেছেন। নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের আলোচনায় আমরা বিস্তৃতভাবে এ' সম্বন্ধে আলোচনা করেছি।

বাইশটি শ্রুতি ছাড়া ছষট্টিটি (৬৬টি) ও অনন্ত শ্রুতির কথাও মতজ উল্লেখ করেছেন : “ইদানীং ষট্টিভেদভিন্নাঃ শ্রুতয়ঃ কথ্যন্তে”। মন্ত্র, মধ্য

২। কোহলাচার্যের উক্তিভেদও আমরা দেখি—

আনন্দোচ্ছয়া মহিচ্ছলান্ বায়ুরুদ্রাগ্নিধার্বতে।

নাদ্ভিত্তৌ তথাকালে ধনিরন্তঃ স্বরঃ স্মৃতঃ।

ও তার এই তিনটি স্থানের প্রত্যেকটিতে বাইশটি ক'রে শ্রুতির বিকাশ হ'লে $২২ \times ৩ = ৬৬$ টি শ্রুতিই পাওয়া যায়। অনন্ত শ্রুতির বেলায় তিনি বলেছেন সনিলে যেমন অসংখ্য তরঙ্গের সৃষ্টি হয় তেমনি মাহুয়ের শরীরের মধ্যে আকাশে (বাহু) অনন্ত সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম ধ্বনির বিকাশ সম্ভব হ'তে পারে।^৩ এ' ছাড়া তিনি উল্লেখ করেছেন যে, শ্রুতিগুলিকে নাদ, শব্দ বা স্বরের তাদাত্ম্য, বিবর্তিতত্ব, কার্ণভ, পরিণামিতা ও অভিব্যঞ্জকতা এই যে-কোন একটি নামে উল্লেখ করা যেতে পারে।^৪

স্বরের পরিচয় দিয়ে মতঙ্গ বলেছেন রাগোৎপাদক ধ্বনি বা শব্দের নাম 'স্বর': "রাগজনকো ধ্বনিঃ স্বর ইতি"। এখানে কোহলের "আত্মোচ্ছ্বাসমহিতলাদ" প্রভৃতি প্রমাণশ্লোকও মতঙ্গ উদ্ধৃত করেছেন এবং দার্শনিকের মতো বলেছেন স্বর এক এবং অনেক, ব্যাপক ও নিত্য। নিষ্কল-রূপে এক ও বড়-জাদি-রূপে অনেক।^৫ এখানে কোহলাচার্যের বাক্যকে তিনি প্রমাণ হিসাবে গ্রহণ করেছেন।

স্বরের বাদীত্ব, সংবাদীত্ব প্রভৃতি নির্ণয়ের প্রসঙ্গে মতঙ্গ বলেছেন বাদী স্বামী বা রাজা, সংবাদী মন্ত্রী, অহুবাদী পরিজন ও বিবাদী শত্রুতুল্য। এখানে সামাজিক মাহুত্বকে সমাজের ব্যবহার অহুস্বামী বাদী, সংবাদী প্রভৃতি স্বরগুলির পরিচয় দিলেও তিনি পুনরায় বলেছেন রাগের স্বরূপের প্রতিপাদন করে বলেই 'বাদী'-স্বরের সার্থকতা। মতঙ্গের এই বিশ্লেষণী ধারা সূন্দর। তিনি বলেছেন: "বদনং হি নামাত্র প্রতিপাদকত্বং বিবক্ষিতং, ন বচনমিতি। কিং তং প্রতিপাদয়তি। রাগস্ত রাগত্বং জনয়তি"। মতঙ্গ 'প্রতিপাদন' অর্থে 'সৃষ্টি করা' বলেছেন। কোন একটি রাগের কাঠামো বা নক্সার উপাদান হিসাবে বিভিন্ন স্বরের সমাবেশ থাকলেও তাদের মধ্যে যে-স্বর রাগের প্রকৃতি ও রঞ্জনশক্তি সৃষ্টি করে তারই নাম 'বাদী'। 'বদনাদবাদী'—স্বরূপকে দেখায়,

৩। বধা ধ্বনিবিশেষাণামানন্ত্যং গগনোদরে।

উত্তরোত্তরপবনোদগজলরাশিসমুত্ত্বাঃ ;

কিরন্তঃ প্রতিপত্তস্তে ন তরঙ্গপরস্পরাঃ।

৪। তাদাত্ম্যং চ বিবর্তত্বং কার্ণভং পরিণামিতা।

অভিব্যঞ্জকতা চাপি শ্রুতিণাং পরিকথ্যতে।

৫। "একোহনেকো ব্যাপকো নিত্যচেতি। জ্ঞেয় নিষ্কলরূপৈকঃ স্বরঃ বড়-জাদিরূপো অনেকঃ

স্বরঃ।"

যলে বা সৃষ্টি করে যলেই 'বানী'। এ'ভাবে তিনি সংবাদী, অজ্ঞবাদী ও বিবাদী স্বর-ভিন্নটিরও পরিচয় দিয়েছেন তাদের বিভিন্ন স্বরগুলোর নিদর্শন দিয়ে।

এর পর মতঙ্গ সাতটি স্বরের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা, কুল, রস, ভাব, স্থান, বর্ণ প্রভৃতির পরিচয় দিয়েছেন। এখানে তাঁর বর্ণনাভঙ্গি কতক দার্শনিকী, কতক পৌরাণিকী ও কতক জ্যোতিষশাস্ত্রের অঙ্গগামী।

সঙ্গীতে গ্রামের পরিচয় দিতে গিয়ে মতঙ্গ বলেছেন স্বর ও ঋতির সমূহ বা সমষ্টিই 'গ্রাম' : "সমূহবাচিনো গ্রামো স্বরঋত্যাঙ্গাদিসংযুক্তো।" মোটকথা স্বরজন-পরিজন-কুটুম্বদের নিয়ে সমাজবাসী লোক যেমন গ্রামে একত্রে বাস করে তেমনি স্বরগুলিও সমবেতভাবে অবস্থান করে।* নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের মতো তিনি ষড়্জ ও মধ্যম এই দু'টি গ্রাম স্বীকার করেছেন : "ষড়্জমধ্যমসংজ্ঞো হু বো গ্রামো বিষ্কর্তো কিল।" গ্রামের প্রসঙ্গে তিনি আবার সামবেদকে স্বরের কারণ বলেছেন ('সামবেদাৎ স্বরা জাতাঃ') এবং তা' থেকে মনে হয় সঙ্গীত বেদজাত স্তবরাং অপৌরুষেয় ও পবিত্র এ'কথা প্রমাণ করার জন্য তিনি আগ্রহী। কিন্তু দেবকুল থেকে উৎপন্ন ব'লে গ্রামের গ্রামত্ব ও অসাধারণ এই সিদ্ধান্ত তাঁর কতটুকু যুক্তিসম্মত তা' বিচারের বিষয়। তবে প্রয়োজনের প্রসঙ্গে স্বর, ঋতি, মুছনা, তান, জাতি তথা জাতিরাগ ও রাগ তথা গ্রামরাগ প্রভৃতির ব্যবস্থাপনার জন্য গ্রামের সার্থকতা এই অর্থই ; যুক্তিযুক্ত ব'লে মনে হয়।† পুনরায় তিনি উল্লেখ করেছেন : "জাতিভিঃ ঋতিভিঃস্ব স্বরা গ্রামত্বমাংগতাঃ" ; অর্থাৎ রাগ (জাতি অর্থে এখানে রাগ) ও ঋতিসম্পন্ন হ'য়ে স্বরগুলি গ্রাম সৃষ্টি করে। মতঙ্গের এই অভিধান আরো বিজ্ঞানসম্মত। কেননা পূর্বেই তিনি উল্লেখ করেছেন "সমূহবাচিনো" প্রভৃতি ; অর্থাৎ ঋতিযুক্ত স্বরগুলির সমূহ বা একত্র অবস্থিতির নামই গ্রাম। কিন্তু শুধুই ঋতিযুক্ত হ'লে সঙ্গীতিক গ্রামের সত্যকারের কোন সার্থকতা থাকে না, তাই তিনি জাতি তথা রাগের কথা উল্লেখ করেছেন। মতঙ্গের আসল অভিপ্রায় হ'ল সঙ্গীতের প্রাণ ও অধিষ্ঠান (basic ground) 'রাগ' এবং রাগের রূপ ও প্রকৃতিকে নীলায়িত করার জন্য গ্রামের তথা ঋতিযুক্ত স্বরসম্পর্কের উপযোগিতা এ'কথা প্রতিপাদন করা। তাই তিনি বলেছেন স্বর ও

৬।

যথা কুটুম্বিনঃ সর্ব একীভূতা বসন্তি হি।

সর্বলোকেষু স গ্রামো যত্র নিত্যং ব্যবস্থিতঃ।

৭।

"স্বরঋতিমুছনাতানজাতিরাগাণাং ব্যবস্থাপনঞ্চ নাম প্রয়োজনম্।"

রাগ এবং রাগ ও স্বর পরস্পর পরস্পরের আপেক্ষিক। আসলে স্বরই রাগের কাঠামো তৈরী করে এবং যে পরিধির মধ্যে স্বরযুক্ত রাগের হুঁ বিকাশ সম্ভব হয় তাকেই গত্যাকারভাবে সঙ্গীতিক 'গ্রাম' বলে।

মতঙ্গ শুদ্ধ ও বিকৃত হ্রস্বকম্ব স্বর স্বীকার করেছেন। শুদ্ধ স্বর সাতটি ও বিকৃত স্বর সাধারণ ও কাকলি দু'টি। সাধারণ বলতে সাধারণগাঙ্কার ও কাকলি অর্থে কাকলিনিষাদ।

সাতটি স্বরের আরোহণ ও অবরোহণকে মতঙ্গ 'মূর্ছনা' বলেছেন। মূর্ছনা হ্রস্বকম্ব : সপ্তস্বরমূর্ছনা ও ষাটস্বরমূর্ছনা। বারোটি স্বরের মূর্ছনাত্ত পরিচয় দেওয়ার রীতি মতঙ্গের নিজস্ব নয়, কেননা আচার্য নন্দিকেশ্বর এদের পরিচয় দিয়েছেন এবং মতঙ্গ তা (পৃ: ৩২) উদ্ধৃতও করেছেন। সাতস্বরের মূর্ছনা আবার পূর্ণা, ঝড়বা, ঔড়বা বা উড়ুবিতা ও সাধারণা ভেদে চার রকম। পূর্ণা অর্থে সাতস্বরের মূর্ছনা। ঝড়বে ছ'টি, ঔড়বে পাঁচটি ও সাধারণে দু'টি বা কাকলি (নিষাদ) ও অন্তর (গাঙ্কার) স্বরের মূর্ছনা।

এর পর মতঙ্গের নিজস্ব একটি বৈশিষ্ট্য হ'ল মূর্ছনা ও তানের পার্থক্য দেখানো। তিনি নিজেই প্রশ্ন করেছেন : "নহু মূর্ছনাতানয়োঃ কো ভেদঃ" * * মূর্ছনারোহক্রমেণ তানোরোহক্রমেণ ভবতীতি ভেদঃ"। অর্থাৎ স্বরসমূহ আরোহণগতিতে হ'লে 'মূর্ছনা' এবং অবরোহণগতিতে হ'লে 'তান' হয়। ত্রিভাজ্য-সংস্করণের বৃহদৈশীতে সম্ভবত মূর্ছনা ও তানের পাঠটি ভুল আছে, কেননা পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃষ্টাব্দ) তাঁর 'রাগবিবোধ' গ্রন্থে তান-প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : "যতপি মূর্ছনা এব শুদ্ধান্তানাঃ স্থারিত্যুক্তৌ তানেষারোহাবরোহঙ্ প্রতীয়তে, তথাপি মতঙ্গমতেনারোহ এব তান ইতি জ্ঞেয়ম্। তথা চ মতঙ্গঃ— 'নহু কথং মূর্ছনাতানয়োর্ভেদঃ ? উচ্যতে, আরোহাবরোহক্রমযুক্তঃ স্বরসমূহায়ো মূর্ছনৈত্যাচ্যতে, তানস্থারোহণং ভবতীতি ভেদঃ' ইতি"।* এখানে অর্থও বেশ স্বচ্ছ ও সুপরিষ্কৃত। বড়জাদি স্বরসমূহ আরোহণ ও অবরোহণযুক্ত হ'লে 'মূর্ছনা' ও কেবল আরোহণযুক্ত হ'লে 'তান' হয়। মতঙ্গ "অধুনা তানানাং যজ্ঞানামনি কথ্যন্তে" প্রভৃতি ভণিতা ক'রে অগ্নিষ্টোম, বাজপেয়, বোড়নী, অভ্যগ্নিষ্টোম, অশ্ববেধ, গৌলব, মহাব্রত, অশ্বক্রান্ত, রথাক্রান্ত, বিষ্ণুক্রান্ত, সূর্যক্রান্ত, পক্ষক্রান্ত, চতুর্মাসিক, সৌত্র্যমণি, সাবিত্রী, আশ্বসাবিত্রী, অগ্নিচ্চিৎ, দীক্য, সোম, সমিধ স্বাহাকার, গোমোহন প্রভৃতি যজ্ঞনামীয় তানের

উল্লেখ করেছেন। এই তানগুলি যজ্ঞ ব্যবহৃত হ'ত কিনা বৈদিক সাহিত্যে তার কোন উল্লেখ পাওয়া যায় না। মনে হয় ভরতোত্তর কালে তানগুলিকে যজ্ঞনামের সঙ্গে যুক্ত করা হয়েছিল, কিন্তু কেন এবং কোন্ সূত্রে করা হয় তার কোন ঐতিহাসিক প্রমাণপত্রী আজও পাওয়া যায় নি। তানগুলি পূর্ণ, ষাড়ব ও ঔড়ব প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন জাতির ছিল। মতঙ্গ এদের নির্দিষ্ট সংখ্যারও পরিচয় দিয়েছেন। শাক্যদেব সঙ্গীত-রত্নাকরেও এদের নামোল্লেখ করেছেন। নারদ (২য়) সঙ্গীত-মকরন্দে পূর্ণ, ষাড়ব ও ঔড়ব তানগুলির নামোল্লেখ না করলেও তাদের “আয়ুর্ধর্মশৌর্যবুদ্ধিধনধাত্তফলং লভেৎ, * * পূর্ণরাগাঃ প্রগীমতে” প্রভৃতি ফলের কথা বলেছেন।

মতঙ্গ চার রকম বর্ণের পরিচয় দিয়েছেন : স্থায়ি, সকারী, আরোহী ও অবরোহী।* এক্ষণে এই ‘বর্ণ’ শব্দে কি বোঝায়? মতঙ্গ বলেছেন—যা গানকে সুঝিয়ে দেয় বা প্রকাশ করে তাই বর্ণ : “বর্ণশব্দেন গানমভিধীয়তে”। চারটি বর্ণের পরিচয় আমরা নাট্যশাস্ত্রে সঙ্গীতের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছি। মতঙ্গ প্রসঙ্গাদি অলংকারের কথাও (পৃ: ৩৫) উল্লেখ করেছেন এবং অলংকারগুলির বিস্তৃত বিবরণ দিয়েছেন (পৃ: ৩৫-৪২)। অলংকারের প্রসঙ্গে তিনি কোহলের মতের উল্লেখ করেছেন : “কোহলমতে চ একান্তরস্বরারোহান্নিষকুজিতঃ”। গীতির প্রসঙ্গে তিনি ভরতের মতো মাগধী, অর্ধমাগধী, সম্ভাবিতা ও পৃথুলার কথা উল্লেখ করেছেন (পৃ: ৪২) এবং তাঁদের বিস্তৃত পরিচয়ও দিয়েছেন (পৃ: ৪২-৫৩)। দেশজাত হ'লেও গান্ধর্বগীতির মতো এদের মধ্যে বৃত্তি, কলা, অক্ষর, ছন্দ, অলংকার প্রভৃতির সমাবেশ থাকে। মতঙ্গ চিত্রা, দক্ষিণা ও বাতিক এই বৃত্তি-তিনটিরও পরিচয় দিয়েছেন।

মতঙ্গের বৃহদেদশী প্রধানত অভিজাত (দশলক্ষণযুক্ত) দেশীগানেরই সংগ্রহ ও পরিচিতি-গ্রন্থ। তাহলেও তিনি নাট্যশাস্ত্রোক্ত সুর ও বিকৃত আঠারটি জাতি তথা জাতিরাগের পরিচয় দিয়েছেন : “আভ্যোহষ্টাদশজাতিভাঃ সপ্ত-স্বরাত্ম্যাস্চেচ্চ। বিধা সুরা বিকৃতাস্চেতি”। অবশ্য জাতির পরিচয় দেবার সার্থকতাও আছে। মতঙ্গ রাগলক্ষণের অধ্যায়ে “তথা চাহ ভরতমুনিঃ”—প্রভৃতি ভণিতা ক'রে ভরতের মতে সকল রাগের কারণ বা বীজস্বরূপ জাতিরাগের উল্লেখ করেছেন : “জাতিসমুত্থাদ্ গ্রামরাগানামি-তি” এবং নিজের প্রতিপাদ্য

শ্লোকটির ব্যাখ্যাগ্রন্থকে বলেছেন : “যংকিঞ্চিদেতচ্ গীযতে লোকে তন্ সর্বজ্ঞাভিহু
স্থিতমিতি বচনাং”। ‘ইতি বচনাং’ প্রভৃতি শব্দ থাকলেও শেষের কথাগুলি
মতঙ্গের নিজের। তবে “তথা চাহ ভরতমুনিঃ—জাতিসম্বৃতদ্বাদ্ গ্রামরাগাণি”
শ্লোকটি মতঙ্গ যে উদ্ধৃত করেছেন তা বর্তমান কালী, কাব্যমালা ও বরোদা
সংস্করণের নাট্যশাস্ত্রে নাই। কিন্তু আমরা মতঙ্গের এই উদ্ধৃতিকে সত্য ব’লেই
গ্রহণ করিব নানান কারণে। মনে হয় বর্তমান সংস্করণের নাট্যশাস্ত্রে শুধু
এই শ্লোকংশই নয়, অনেক শ্লোকই সর্বগ্রাসী কালের কবলে বিনষ্ট হয়েছে।
যাইহোক দেশীগানের আলোচনায় মতঙ্গ যে জাতিরাগের পরিচয় দিয়েছেন তার
অর্থ হ’ল সকলকে স্মরণ করিয়ে দেওয়া যে, জাতিরাগই গ্রামরাগ এবং বিভিন্ন
ভাবাদি ও দেশী (ক্লাসিক্যাল) রাগের কারণ, এবং কার্বেণের পরিচয় দেওয়ার
সঙ্গে সঙ্গে কারণেরও পরিচয় দেওয়া প্রয়োজন।

‘জাতি’ বলতে কি বোঝায়, কিংবা জাতি-শব্দের সার্থকতাই বা কি? প্রাচীন
শাস্ত্রীদের মধ্যে মতঙ্গই বোধহয় সুপরিষ্কৃতভাবে এই জাতির আভিধানিক
অর্থের পরিচয় দিয়েছেন। মতঙ্গ উল্লেখ করেছেন : “শ্রুতিগ্রহস্বরাদিসমুহাজ্জাতয়স্তে
জাতয়ঃ। * * যস্মাজ্জাতয়ে রসপ্রতীতিরারভাত ইতি জাতয়ঃ। অথবা সকলস্ত
রাগাদেৰ্জগাহেতুত্বাজ্জাতয় ইতি। যদ্বা জাতয় ইতি জাতয়ঃ”। মতঙ্গ এই বিভিন্ন-
ভাবে জাতিলক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন। পরিচয়গুলির মর্মার্থ হ’ল : (১) শ্রুতি,
গ্রহ, স্বর (অলংকার, বর্ণ) প্রভৃতি উপাদান নিয়ে যে-স্বরসম্ভার প্রকাশিত হয়
তাকে ‘জাতি’ বলে; (২) যে স্বরসম্ভারের লীলায়িত গতি ও বিকাশ থেকে
প্রত্যেকটি স্বরের—প্রত্যেকটি স্বরগঠনের বা রাগরূপের সত্যকারের রসপ্রতীতি
হয় তাকে ‘জাতি’ বলে, কিংবা (৩) গান্ধর্ব ও দেশী রাগগুলি যে মূল বা কারণরাগ
থেকে জন্মলাভ করে তাকে ‘জাতি’ বলে। এই তিনটি অভিধানই ভরতোক্ত
ও ভরতপূর্ব জাতিরাগগুলির নামের ও সৃষ্টির সার্থকতা সম্পন্ন করে। শেষোক্ত
“যদ্বা জাতয় ইতি জাতয়ঃ” উদাহরণটি সামাজিক ও একান্ত লৌকিক।

মতঙ্গ জাতিরাগের কেন, সকল শ্রেণীর রাগের নিয়ামক ও নির্ধারক
দশলক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের মতো। পূর্বে উল্লেখ
করেছি ভরত যেমন গ্রহ ও অংশকে অভেদ বলেছেন, পরবর্তী শাস্ত্রীরা সে’
লিঙ্গান্ত গ্রহণ করতে পারেন নি। মতঙ্গের পক্ষেও তাই। মতঙ্গ নিজেই পূর্বপক্ষ
করেছেন : “নষেবং গ্রহাংশয়োঃ কো ভেদঃ। উচ্যতে”। মতঙ্গ গ্রহ ও
অংশের মধ্যে ভেদ বা পার্থক্য দেখিয়ে বলেছেন গ্রহের চেয়ে অংশের প্রাধান্য

কেই, কেননা অংশই সামগ্রিকভাবে ('ব্যাপকত্ব') রাগের রঙ্গনাশক্তি ও লাবণ্য-
ভঙ্গকে প্রকাশ ও বৃদ্ধি করে, কিন্তু গ্রহ তা পারে না ব'লে অপ্রধান। এ'সম্মত
মতের নিজস্ব বর্ণনাত্মক হ'ল : "অংশো বাস্তব পরং, গ্রহস্ত বাস্তবভেদ-
ভিন্নত্ববিধঃ। যথা প্রধানাপ্রধানকৃতো ভেদঃ। গ্রহো হুপ্রধানকৃতঃ। নহু
কথংশস্ত্রৈব প্রধানমুচ্যতে। রাগজনকত্বাদ্ ব্যাপকত্বাচ্চাংশস্ত্রৈব প্রাধান্যম্"।
পূর্বে এ'সম্মত আলোচনা করলেও মতের এসম্মত তাঁর বর্ণনাকৌশলের পুনরুল্লেখ
করলাম। সংবাদী, অজ্ঞবাদী, বিবাদী, ত্রাস, বিভ্রাস প্রভৃতি দশলক্ষণের এবং
সঙ্গে সঙ্গে জাতিরাগগুলির অংশ ও ত্রাসাদির পরিচয় আমরা পূর্বেই দিয়েছি।

রাগলক্ষণে 'রাগ'-শব্দটির ব্যুৎপত্তিগত অর্থের উল্লেখ ক'রে মতঙ্গ বলেছেন :
"কিমুচ্যতে রাগশব্দেন কিং বা রাগস্ত লক্ষণম্ ব্যুৎপত্তিলক্ষণং তস্ত ?" এর
পরিচয় দেবার আগে মতঙ্গ ভরতের ও অতান্ত পূর্বাচার্যদের ওপর একটু
কটাক্ষ (?) করতেও ছাড়েন নি। তিনি উল্লেখ করেছেন : "রাগমার্গস্ত
ক্লম রূপং যত্রোক্তং ভরতাদিভিঃ, নিরূপ্যতেভদ্রশাভিলক্ষ্যলক্ষণসংযুক্তম্"। 'অশ্রুতিঃ'
বা 'আমাদের দ্বারা' বলতে মতঙ্গ আর কোন্ কোন্ শাস্ত্রীকে লক্ষ্য করেছেন তা
তিনি উল্লেখ করেন নি। ভরত প্রভৃতি আচার্যরা রাগের উল্লেখ ও পরিচয়
দিয়েছেন, কিন্তু তার কোন ব্যুৎপত্তিগত অর্থের কথা বলেন নি, অথচ সঙ্গীতের
ব্যাকরণে তার সার্থকতা অবশ্যই আছে। তাই মতঙ্গ অর্থের তথা 'রাগ' শব্দ বা
নামের সার্থকতা নিম্পন্ন ক'রে বলেছেন,

যোহসৌ ধনিবিশেষস্ত স্বরবর্ণবিভূষিতঃ।

রঙ্গকো জনচিত্তানাং স চ রাগ উদাহৃতঃ ॥

* * * *

ইত্যেবং রাগশব্দস্ত ব্যুৎপত্তিরভিধীয়তে।

রঙ্গনাম্ভাষ্যতে রাগো ব্যুৎপত্তিঃ সমুদাহৃতঃ ॥

স্বরবর্ণ (শুধু স্বরবর্ণ কেন, ব্যঞ্জনবর্ণ)-যুক্ত যে ধনিতরঙ্গ মাহুয়ের মনে প্রীতি ও
আনন্দের সঞ্চার করে তাকেই 'রাগ' বলে। 'রাগ'-শব্দের ব্যুৎপত্তি হ'ল :
রঞ্জিত বা চিত্তকে বিমুগ্ধ করে ব'লেই রাগ ; অথবা যেহেতু সাঙ্গীতিক ধনি
মাহু ও জীবজন্তুর চিত্তকে আনন্দের সংস্কারযুক্ত করে সে'জগতই তাকে 'রাগ' বলা
হয়। পক্ষ থেকে জয়লাভ করলেও পক্ষর শব্দ যেমন পক্ষে উৎপন্ন অপর কিছুকে
আ বুদ্ধিরে পক্ষযুক্তকে কোরায় তেমনি 'রাগ'-শব্দ স্বরসম্বন্ধ থেকে জয়লাভ করলেও

স্বরকে না বুঝিলে জনচিত্ত-বিমোহিনী-শক্তি-সম্পন্ন রাগকে বোঝায়। 'রাগ' তাই যৌগিক বা যোগরূপ শব্দ।

গীতির পরিচয় মতঙ্গ শুদ্ধা, ভিন্নকা, গোড়িকা, রাগ, সাধারণী, ভাবা ও বিভাষা এই সাতটি গীতির পরিচয় দিয়েছেন এবং সঙ্গে সঙ্গে ভরত, বাটিক, দুর্গাশক্তি, শাহুর্ল প্রভৃতি পূর্বাচার্যদের মতের উল্লেখ করেছেন। তিনি সাতটি গীতির নাম ও রূপের সার্থকতা এবং সংখ্যারও পরিচয় দিয়েছেন।

ভাষারাগের পূর্বে মতঙ্গ গ্রামরাগগুলির পরিচয় দিয়েছেন। ভরত যেমন ত্রুকা বা ত্রুকাভরতের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত ক'রে বলেছেন "মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতিমুখে ভবেৎ" তেমনি মতঙ্গ নাট্যে প্রয়োগের উপযোগী শুদ্ধাদি পাঁচটি রাগগীতির প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন,

গানং পঞ্চবিধং যৎ তদ্ রাগৈরেভিঃ প্রযোজয়েৎ ॥

পূর্বরঙ্গে (তু) শুদ্ধা শ্রাদ্ ভিন্না প্রস্তাবনাশ্রয়া।

বেসরামুখ্যায়োঃ কার্ধা গর্তে গোড়ী বিধীয়তে ॥

সাধারিতাবমর্শে শ্রাদ্ সংহারে শ্রাৎ + সর্বদা। ১০

ভরত নাট্যশাস্ত্রে ২১শ অধ্যায়ে সঙ্ঘাতবিকল্পপ্রগঞ্জে মুখ, প্রতিমুখ, গর্ত, অবমর্শ ও সংহার এই পাঁচটি অঙ্গের পরিচয় দিয়েছেন। ত্রুকাভরত মুখে গ্রামরাগ হিসাবে মধ্যম-গ্রামরাগ, প্রতিমুখে ষড়্জ-গ্রামরাগ, গর্তে সাধারিত-গ্রামরাগ, অবমর্শে পঞ্চম-গ্রামরাগ, সংহারে কৈশিক-গ্রামরাগ, পূর্বরঙ্গে ষাড়ব-গ্রামরাগ ও (আঠারটি) অঙ্গের শেষে কৈশিকমধ্যম-গ্রামরাগের প্রয়োগ করতে বলেছেন। এখানে ছ'টি অঙ্গবিকল্পের জন্তু ছ'টি গ্রামরাগ নির্বাচিত হয়েছে। নাট্যপ্রয়োজনে ভরত পাঁচটি অঙ্গের পরিচয় দিয়েছেন এবং পূর্বরঙ্গকে তিনি নাট্যের বহির্ভূত অঙ্গ হিসাবে গ্রহণ করেছেন ব'লে মনে হয়। মতঙ্গ পূর্বরঙ্গে শুদ্ধাগীতি, প্রস্তাবনায় ভিন্নাগীতি, মুখে বেসরাগীতি, গর্তে গোড়ীগীতি, অবমর্শে সাধারিতগীতি (?) ও সংহার বা সংহারেও তাই (যদিও স্পষ্ট কোন উল্লেখ নাই) বলেছেন। এখানেও ত্রুকার মতো মতঙ্গ ছ'টি সঙ্কি মেনেছেন, যদিও রাগ ও গীতির নামে প্রার্থক্য আছে।

ভাষালক্ষণে ভাষারাগগুলির পরিচয় দিতে গিয়ে মতঙ্গ বলেছেন,

গ্রামরাগোক্তবা ভাষা ভাষাভ্যশ্চ বিভাষিকাঃ।

বিভাষাভ্যশ্চ সঙ্ঘাতাসুখা চাস্তরভাষিকাঃ ॥

১০। বৃহৎসৌর পাঠ এখানে কিছু ও লুপ্ত, হস্তরাগ সঠিকভাবে মতঙ্গের অভিপ্রায়ের পরিচয় দেওয়া কঠিন।

গ্রামরাগ থেকে ভাবারাগ, ভাবা থেকে বিভাষিকারাগ, বিভাষিকা থেকে অন্তর-ভাবারাগের সৃষ্টি। পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে কল্লিনাথ কেন, চতুর্দণ্ডী-প্রকাশিকার বেকটমুখীও বলেছেন জাতিরাগ থেকে অন্তরভাবা পর্যন্ত রাগগুলি গান্ধর্ব বা মার্গশ্রেণীভুক্ত এবং রাগাঙ্গ, ভাবাঙ্গ, ক্রিয়াঙ্গ ও উপাঙ্গ রাগগুলি দেশীশ্রেণীভুক্ত। ভাবারাগগুলি রঞ্জনাশক্তিবিশিষ্ট কিনা তার উত্তরে শার্দদেব সঙ্গীত-রত্নাকরের পরিশিষ্টে (পুণ্য-সংস্করণ) উল্লেখ করেছেন: “ভাষাণং গ্রামরাগালাপপ্রকারাণাম্। তথা চাহং মতঙ্গ:—‘গ্রামরাগাণামেবাহলাপনপ্রকারা ভাষা বাচ্যা:। ভাষাশব্দোহত্র প্রকারবাচী’ ইতি। এবং বিভাষান্তরভাষা-শব্দাবপি ভক্তজনস্তরোৎপন্নলাপপ্রকারবাচকবিত্যবগন্তব্যম্। তাসামপি রঞ্জনা-প্রাগ্ভং চ বোধব্যম্”। ভাবারাগের প্রসঙ্গে শার্দদেব ষাটিক, কঙ্কণ, শাহুল, মতঙ্গ প্রভৃতির অভিমতও উদ্ধৃত করেছেন।

দেশীরাগ (অভিজাত) হিসাবে মতঙ্গ টঙ্করাগের ১৬টি (কিংবা ১০টি)+ মালবকৌশিকের ৮টি+ককুভের ৭টি+হিন্দোলের ৫টি+পঞ্চমের ১০টি+ ভিন্নষড়্জের ৯টি+সৌবীরকের ৪টি+ভিন্নপঞ্চমে ৪টি+বোট্টরাগের ১টি+মালব-পঞ্চমের ১টি+টঙ্কাকৈশিকের ৩টি+বেসরষাড়বের ২টি+ভিন্নতানের ১টি+গান্ধার-পঞ্চমের ১টি+পঞ্চমষাড়বের ১টি=মোট ৭৩টি ভাষারাগের নামোল্লেখ করেছেন। ভাষারাগ হিসাবে তিনি (১) জিবণা (জিবণী?) জবণোত্তবা, বেরঞ্জিকা, ছেবাজ ও ছেবাটী, মালবেসরী বা মালবেসরিকা, গুর্জরী, সৌরাষ্ট্রী, সৈন্ধবী, বেসরিকা, পঞ্চমাধ্যা, রবিচন্দ্রা, অম্বাহীরী, ললিতা, কোলাহলী, মধ্যমগ্রামদেশা ও গান্ধারপঞ্চমী এই রাগগুলি টঙ্করাগের ভাষারাগ: “এতাশ্চ ষাটিকে প্রোক্তা: টঙ্কারাগস্তাষাড্ভাঃ”। (২) শুদ্ধা, আতবেসরী বা আতবেসরিকা, হর্ষপুরী, মান্জালী, সৈন্ধবী, আভীরী, খণ্ডরী, ও গুঞ্জরী এ’গুলি মালবকৌশিক রাগের ভাষা। (৩) কাষোজা, মধ্যমগ্রামিকা, সালবাহানিকা, ভাগবর্দনী (ভোগবর্দনী?), মধুকরী, শকমিষিত্রা ও ভিন্নপঞ্চমী এ’গুলি ককুভরাগের ভাষা। (৪) বেসরী, মঞ্জরী, কার্ণা, ছেবাটী, ষড়্জমধ্যমা, মাধুরী এ’পাঁচটি হিন্দোলের (হিন্দোলক) ভাষা। (৫) আভীরী, ভাবিনী, মান্জালী, সৈন্ধবী, গুর্জরী, দাক্ষিণাত্যা, আত্মী তমোত্তবা, জাবণী ও কৈশিকী এ’গুলি পঞ্চমরাগের ভাষা। (৬) বিম্বদ্ধা, দাক্ষিণাত্যা, গান্ধারী, শ্রীকণ্ঠী, পৌরালী, মান্জালী, সৈন্ধবী, কালিন্দী, পুলিন্দী এ’গুলি ভিন্নষড়্জরাগের ভাষা। (৭) সৌবীরী, বেগমধ্যমা, সাধারিতা, গান্ধারী ও সৈদ্ধবিকী সৌবীরকরাগের ভাষা। (৮) শুদ্ধা, ভিন্না, বারাহী, ধৈবতভূষিতা ও

বরাটী ভিন্নপঞ্চমরাগের ভাষা। (২) ভাবিণী ও লোকভাবিণী মালব- পঞ্চমের ভাষা। (১০) মঙ্গল্যাখ্যা (মঙ্গলী বা মঙ্গল ?) বোট্টরাগের ভাষা। (১১) বেগমধ্যম, মালবা, ভিন্নবালীকা প্রভৃতি টর্ককৈশিকের ভাষা। এ'ছাড়া মতঙ্গ শাহু'লের মতে ভাষারাগগুলির নামোল্লেখ ক'রে তাদের পরিচয় দিয়েছেন। সেইগুলির নাম দেবালবধনী, পোরালী, ত্রাবণী, তানললিতিকা, দোহা, শাহু'লী (সম্ভবত এ'রাগটি মুনি শাহু'লের আবিষ্কৃত), অলধনী প্রভৃতি।

এ'গুলি সমস্তই প্রায় দেশজ ভাষারাগ। মতঙ্গ উল্লেখ করেছেন,

(১) সৌরাষ্ট্রিকা তু ভাষেয়ং দেশাখ্যা (দেশাখ্যা ?)

গীয়েতে জনৈঃ।

(২) দেশভাষা তু দেশাখ্যা সৈন্ধবী টঙ্করাগজা।

(৩) * * সম্পূর্ণস্বর্য জ্ঞেয়া পোরালীদেশসম্ভবা।

(৪) সাধারণরুতা হেযা দেশাখ্যা হর্ষপূরি তা।

(৫) * * দেশাখ্যাং সৈন্ধবী বিহুঃ।

(৬) পূর্ণপঞ্চমজা হেযা আভীরীদেশসম্ভবা।^{১১}

(৭) মাক্কালী পঞ্চমাস্তা চ ধৈবতাংশা প্রকীর্তিতা।

* * * *

সন্ধীর্ণা চ মতা নিত্যং জ্ঞেয়া বৈদেশসম্ভবা।

(৮) পঞ্চমাগন্তসংযুক্তা দাক্ষিণাত্যা মনোরমা।

* * * *

বিভাষেয়ং সদা জ্ঞেয়া দেশাখ্যা পঞ্চমোত্তবা।

(৯) সাধারণরুতা হেযা ত্রাবণীদেশসম্ভবা।

(১০) বঙ্গালদেশসম্ভূতা বঙ্গালী দিব্যরূপিণী।

(১১) এষা হস্তরভাষা বৈ পুলিন্দেন গীয়েতে।

পুলিন্দকে তু বিখ্যাতা ষড়্জগুড়ু'বিতাস্থথা ॥

(১২) কোসলদেশসম্ভূতা প্রতীহারেষ্ গীয়েতে (—কৌসলীরাগ)।

মতঙ্গ কতকগুলি দেশজ রাগের মাক্কালিক প্রকৃতির কথা উল্লেখ করেছেন।

যেমন,

(১) দেবতারাদনে গীতা ষড়্জভাষা তু ষট্‌স্বর্য।

(২) ঋষভেন বিহীনা তু গীয়েতে ব্রহ্মবাদিভিঃ।—প্রভৃতি

১১। আভীরজাতি থেকে উৎপন্ন ?

মতঙ্গ দেশীপ্রবন্ধের পরিচয় দিয়ে বলেছেন শে'গুলি দেশী হ'লেও মহাক্ষেবের মূখ থেকে নির্গত হয়েছে।^{১২} এ'ধরণের পৌরাণিকী দেবদারোগের কাহিনী শুধু রাগে নয়, প্রাচীন যুগে সকল জিনিসের মধ্যেই দেখা যায়। দেশী প্রবন্ধগুলির নাম কন্যাখা (?), বৃত্তা, গজরূপ, দণ্ডক, বর্ণক, আৰ্ণাপিধায়ক, কশিতা, গাথা, বিপথক, বর্ধটা, প্রাহঙ্কিলা, নোথক, বস্তাখা, শুকসারিত্ত, সিংহলীল, চতুরঙ্গ, ত্রিপদী, ষটপদী, কৈবাট, ঢেকী প্রভৃতি। মতঙ্গ প্রবন্ধগুলির পরিচয়ও দিয়েছেন, কিন্তু ত্রিবাস্তব-সংস্করণ-বৃহদ্দেশীতে পাঠ যথেষ্ট বিকৃত। শাক'দেব এই প্রবন্ধের অনেকগুলিকে তাঁর সঙ্গীত-রসিকের অস্তত্বুক্ত করেছেন। এ'ছাড়া বিভিন্ন তাল, পদ, দেবতা, রীতি, বৃত্তি, কুল, রস, রাগ, বর্ণ প্রভৃতির সমাবেশ দিয়ে মতঙ্গ গণৈলা, মাইত্রৈলা, বর্ণৈলা, পদ্মিষ্টৈলা, দেশাখৈলা প্রভৃতি দেশীপ্রবন্ধেরও পরিচয় দিয়েছেন। সঙ্গীত-রসিকেরে ঐগুলির রূপ আরো পরিষ্কৃত।

॥ দুর্গাশক্তি ও কীর্তিধর ॥

দুর্গাশক্তি ও কীর্তিধর হ'জনের মধ্যে দুর্গাশক্তি মতঙ্গের পূর্ববর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রী, কেননা মতঙ্গ গীতি বা গ্রামরাগগীতির প্রসঙ্গে দুর্গাশক্তির নামোল্লেখ করেছেন: "ইতি তেষাং লক্ষণমুচ্যতে দুর্গাশক্তিমতম্"। মতঙ্গ দুর্গাশক্তির নাম ও মতবাদ অস্তত চারবার উদ্ধৃত করেছেন। রাগলক্ষণে ষড়্জৈশিকরাগের প্রসঙ্গে তিনি উল্লেখ করেছেন: "দুর্গাশক্তিমতে তু ষড়্জৈশিক এব মুখ্য:। কুত:। ষাড়বত্বেন ক্রমায়াতত্বাং"। বেসরারাগের প্রসঙ্গে বলেছেন: "দুর্গাশক্তিমতে রাগা এব বেসরা গণ্যন্তে। তথা চাহ দুর্গাশক্তি:—'স্বরা: সরস্তি যেষগাং তস্মাদ্ বেসরকা: স্ততা:'। দুর্গাশক্তিমতে বেসরষাড়ব এব মুখ্য:, ষাড়বত্বেন ক্রমায়াতত্বাং।" পুনরায় গাঙ্কারী, রক্তগাঙ্কারী প্রভৃতি জাতিরাগের রূপ-বর্ণনায় মতঙ্গ উল্লেখ করেছেন: "যথাপি দুর্গাশক্তিমতে যৈবতীসমুপগ্নোহসৌ, তথাপি পঞ্চমস্ত ত্রিশ্চৈশিকত্বাদ্" প্রভৃতি। সঙ্গীত-রসিকেরে রাগাধ্যায়ে শাক'দেবও নর্তরাগের প্রসঙ্গে বৃহদ্দেশী থেকে দুর্গাশক্তির অভিমত উদ্ধৃত করেছেন: "তথা চোক্তং মতঙ্গেন—'দুর্গাশক্তিমতেহয়মেব রাগো যদা পঞ্চমী'" প্রভৃতি। স্মরণ্যং দেখা যায় দুর্গাশক্তি একজন ঐতিহাসিক প্রামাণিক শাস্ত্রী না হ'লে মতঙ্গ বা শাক'দেব কখনোই নিজের অভিমত সমর্থন করার জন্য দুর্গাশক্তির নাম ও প্রামাণবাক্য

১২। 'দেশীকার প্রবন্ধোৎসবঃ (?) হরজ্ঞাতির্নির্গতা:।'

উদ্ধৃত করতেন না। দুর্গাশক্তি সম্ভবত খৃষ্টীয় ২য় থেকে খৃষ্টীয় ৫৬-৭৩ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ের গুণী। তবে তিনি কোহল ও দত্তিলের পরবর্তী শাস্ত্রী।

কীর্তিধরকে কিন্তু দুর্গাশক্তির পূর্ববর্তী এবং কোহলের সমসাময়িক সঙ্গীতশাস্ত্রী ব'লে অস্বীকৃত হয়। তবে দত্তিল বা বৃহদেশীকার মতঙ্গ কীর্তিধরের কোন নামোল্লেখ করেন নি। কীর্তিধর 'দত্তিলম্' গ্রন্থের ২৪২ শ্লোকে উল্লিখিত "পূর্বাচার্য-মতঃশ্রুতদ"—নামবিহীন পূর্বাচার্যশ্রেণীর অন্তর্গত কিনা বলা কঠিন। পূর্বাচার্যদের নামের তালিকায় শাক্তদেব কিন্তু কীর্তিধরের নাম উল্লেখ করেছেন : "ভট্টাভিনব-গুপ্তশ্চ শ্রীমৎকীর্তিধরঃ পরঃ"।^১ অভিনবগুপ্ত অভিনবভারতীতে কীর্তিধরের নাম অন্তত চারবার উল্লেখ করেছেন। অভিনবগুপ্ত নন্দিকেশ্বরের সঙ্গে একবার কীর্তিধরের নাম উল্লেখ করে বলেছেন : "যং যং কীর্তিধরেণ নন্দিকেশ্বরতন্মাত্র-গামিষ্মেন (?) দশিতং তদজ্ঞা (-স্মা)-ভিঃ ন দৃষ্টং, তৎপ্রত্যয়ানু লিখ্যতে"। তা'ছাড়া কলিনাথ সঙ্গীত-রত্নাকরের নর্তনাধ্যায়ের (৭ম অধ্যায়) টীকায় ঋগবর্তনিকার প্রসঙ্গে উদ্ধৃত করেছেন,

একস্তাহকুঞ্চিতো মুষ্টিঃ খটকাস্তোহক্ষিতঃ পরঃ ॥

ইতি কীর্তিধরস্তাহ মুষ্টিকস্বস্তিকৌ করৌ।

কলিনাথ কোহলের 'সঙ্গীতমেক' গ্রন্থ থেকে বর্তনাগুলি যে উদ্ধৃত করেছেন তা তিনি স্বীকার করেছেন : " * * * তাসাং স্বরূপপরিজ্ঞানার্থং কোহলোক্তাঃ কাশ্চন বর্তনাঃ কথ্যন্তে"। এ'ছাড়া শাক্তদেব ভারতের ভাষ্যকার হিসাবে (?) সঙ্গীত-রত্নাকরে তাঁর নাম উল্লেখ করেছেন। অভিনবভারতীতে কীর্তিধরের নাম অগ্রপ্রসঙ্গেও উল্লিখিত আছে :

(১) এতদুক্তম্—

প্রাহ্মমেককলং সাম দ্বিকলং বহিঃসং তথা।

চয়ন্ত (?) বিকলং শুক্লং পূর্বয়ো সার্থকং * * ॥

ইতি কীর্তিধরার্চ্যঃ।

(২) নহু চম্বারি যথা কীর্তিধরোহভাধ্যাং ইতি।

প্রথম শ্লোকের পাঠ বিকৃত মনে হয়। যাইহোক অন্তত 'সঙ্গীতমেক' গ্রন্থে কীর্তিধরের নাম উল্লেখ থাকায় কীর্তিধরকে দত্তিল, যাষ্টিক, নন্দিকেশ্বর প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্রী ও নাট্যাচার্যদের পূর্ববর্তী গুণী ব'লে সাধারণত অস্বীকৃত হয়।

১। কীর্তিধরের প্রসঙ্গে ডাঃ রামবন তাঁর *Early Saṅgita Literature* নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন : "Though mentioned last in Śraṅgdeva's list, if it is a fact that his work was a regular commentary on the *Bharata Nāṭyaśāstra*,

॥ শিল্পাধিকারম্ ও সঙ্গীত ॥

তামিল নাটক ‘শিল্পাধিকারম্’ সম্বন্ধে পূর্বেই আমরা (পৃ° ৩৬-৩৭) কিছুটা আলোচনা করেছি। কিন্তু অনবধানবশত তার রচনাকাল নির্দেশ করেছি খ্রষ্টপূর্ব ৪র্থ-৩য় শতকে। ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ারের সময়-নির্ধারণেই ভুল আছে, কেননা তিনিও উল্লেখ করেছেন : “In the Tamil epic *Silappadhikāram* now generally assigned not later than 4th century B. C.”^১ কিন্তু নানান কারণে ও সঙ্গীতের বিষয়বস্তুর প্রকৃতি অনুসারে নাটকটি মতঙ্গের পরবর্তী বলে আমাদের অনুমান হয়।

‘শিল্পাধিকারম্’ নাটক হ’লেও প্রাচীন তামিল সঙ্গীতের প্রামাণিক গ্রন্থ হিসাবে সেটিকে গণ্য করা যায়। ভারত, কোহল, দত্তিল, মতঙ্গ প্রভৃতি প্রাচীন আচার্যদের মতো শিল্পাধিকারমের রচয়িতা বাইশটি ঋতি এবং ষড়্জ-মধ্যম ও ষড়্জ-পঞ্চম ভাবের সংগতি স্বীকার করেছেন। ঋতির অভিধান সেখানে ‘অলকু’। সমস্ত সপ্তককে বারোটি সমানভাগে ভাগ করা হয়েছে। সেই ভাগের নাম ‘রাশি’। গ্রন্থটিতে সাতটি স্বরে ঋতিসংখ্যার সন্নিবেশ ভারত থেকে ভিন্ন, কেননা ভাস্করার আদিয়ার্কুনল্লার উল্লেখ করেছেন ষড়্জ থেকে নিষাদ পর্যন্ত প্রত্যেকটি স্বরের ঋতিসংখ্যা ৪,৪,৩,২,৪,৩,২। বিশেষ ক’রে আব্রাহাম পণ্ডিতর তাঁর ‘করণামৃতসাগর’ গ্রন্থে তামিলপদ্ধতি অনুসারে স্বরের ঋতিসংখ্যা ও’ভাবেই নির্ণয় করেছেন।^২

শিল্পাধিকারমে দ্বিঋতিক, ত্রিঋতিক ও চতুঃঋতিক তথা ক্ষুদ্র, মধ্য ও বৃহৎ এই তিনটি অন্তর স্বীকার করা হয়েছে। তামিল শুদ্ধ-মেলকর্তা ছিল সম্ভবত হরিকাম্বোজা এবং শিল্পাধিকারমেও তার আভাস পাওয়া যায়। আব্রাহাম পণ্ডিতর কিন্তু তা স্বীকার করেন নি, তাঁর মতে শংকরাভরণই প্রাচীন শুদ্ধ-মেলকর্তা। প্রাচীন পদ্ধতি অনুসারে ১২টি রাশিতে যে সপ্তককে ভাগ করা হ’ত সেই নীতি এখনো দক্ষিণীপদ্ধতিতে অনুসৃত হয়।

‘শিল্পাধিকারম্’ নাটকে ‘আলপ্তি’ বা আলপ্তির পরিচয় পাওয়া যায়।

Kirtidhara was the first known commentator. * * * So Kirtidhara is earlier than the *Saṅgita Meru*.—Vide *The Journal of the Music Academy*, Madras, Vol. III, 1932, p. 23.

১। Vide *History of Classical Sanskrit Literature* (Madras, 1937), p. 824.

২। Vide *The Rāgas of Karnāṭic Music* (1938), p. 32.

বৃহদেনীতে মতঙ্গ কিন্তু আলাপ বা আলপ্তির কোন আলোচনা করেন নি। পার্শ্বদেবের (১২-১১শ শতাব্দী) ‘সঙ্গীতসময়সার’ গ্রন্থেই মনে হয় আলাপ বা আলপ্তির আলোচনা (অন্তত মুদ্রিত গ্রন্থ হিসাবে) প্রথম দেখা যায়। সঙ্গীত-সময়সারের দ্বিতীয় অধিকরণে পার্শ্বদেব উল্লেখ করেছেন : “অথালপ্তিবিধি—রাগালপ্তি রূপালপ্তি, তত্র রাগালপ্তিঃ কথ্যতে—”। শিল্পধিকারম্ নাটকে আলাপ বা আলপ্তির পরিচয় থাকায় গ্রন্থটিকে বৃহদেনীর পরবর্তী ব’লেই অনুমান হয়। শিল্পধিকারময়ের অরঙ্গেকর্কাদৈ-প্রকরণে শ্লোকগুলির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে ভাষ্যকার আদিয়ার্কুনন্নর বিশেষভাবে আলপ্তি বা আলপ্তির পরিচয় দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন সঙ্গীতের প্রারম্ভে অচ্চু ও রাগ অধিষ্ঠিত হ’লে ‘পারণাই’ ব্যবহার করা হ’ত। অচ্চু সর্বদা তালের ও পারণাই নৃত্যের সহচারী ছিল। আলপ্তিকে তেন্না বা তেনা অথবা তেন্নাতেনা প্রভৃতি শব্দের দ্বারা বিস্তৃত করা হ’ত। আলপ্তি (আলপ্তি) আবার কাট্টালপ্তি (কাত্তালপ্তি?), নিরবালপ্তি ও পন্নালপ্তি এই তিন ভাগে বিভক্ত ছিল। কাট্টালপ্তিতে ‘অচ্চু’-র সমাবেশ থাকত, নিরবালপ্তিতে ‘পারণাই’ ও তৃতীয় পন্নালপ্তিতে থাকত ‘পণ’। পাঁচটি হ্রস্ব ও দীর্ঘ স্বরবর্ণের যোগে আলপ্তির বিস্তার করার রীতি ছিল। শিল্পধিকারম্-গ্রন্থকার উল্লেখ করেছেন মূলধার থেকে ধ্বনির বিকাশ হ’লে তাকেই ঠিক ঠিক আলপ্তি (আলপ্তি) বলা যায় ও তাকে ‘ইশই’ ও ‘পণ’ (রাগ) বলে। মূলধার থেকে নির্গত ধ্বনি বা স্বরই বাস্তবিক বিচিত্র ইয়পণ বা ইশই সৃষ্টি করে। ইশইয়ের অপর নাম সঙ্গীত বা সঙ্গীতিক স্বর। ইশই জিহ্বা, নাসিকা, দন্ত প্রভৃতি আর্টটি স্থান স্পর্শ ক’রে তবে বাস্তব রূপ নিয়ে বাইরে বিকাশ লাভ করে। এ’ছাড়া সঙ্গীতের বিকাশে এড়তল; পড়তল, নলিডল, কম্পিতম্, কুটিলম্, ওলি, উক্কন্তু ও তাক্কু এই ক্রিয়াগুলিরও সহযোগ থাকত। এই ক্রিয়াগুলিকে নাটককার ‘স্বায়’ বা গমক বলেছেন। প্রাচীন আলাপের রীতি দক্ষিণীপদ্ধতিতে আজও প্রায় অক্ষুণ্ণ হ’য়ে আসছে।

তামিলনাটক শিল্পধিকারময়ের মতো ‘তিবাকরম্’ নামে একটি জৈন অভিধানের নাম পাওয়া যায়। তাতে প্রাচীন তামিল সঙ্গীতের কিছু কিছু আলোচনা আছে। ‘তিবাকরম্’ গ্রন্থটিতে সম্পূর্ণ কিংবা ষাড়ব ও ঔড়ব এই দু’রকম রাগের উল্লেখ আছে এবং তাদের বলা হয় ‘পণ’ ও ‘তিরম্’। এর গ্রন্থকার বাইশটি ঋতির পঞ্চপাতী ও ঋতিকে তিনি ‘মাত্রা’ বলেছেন। তামিল সাহিত্য স্বরের নাম প্রায় সংস্কৃত ষড়্জাদির মতো। ‘তিবাকরম্’ গ্রন্থে

সাতটি মূলরাগ নারদীশিকার উল্লিখিত সাতটি গ্রামরাগের (গ্রামের) কথা স্বরণ করিয়ে দেয়। মাননীয় পণ্ডের মতে ‘তিবাকরম্’ গ্রন্থটি শিলপদিকারমের প্রায় সমসাময়িক। খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে ‘পরিপাদল’ নামে আর একটি তামিল-গ্রন্থে ঐ সাতটি গ্রামরাগ বা ‘পালই’ কিংবা সাক্ষীতিক স্বরগুলির উল্লেখ পাওয়া যায়। অনেকের মতে ৭টি পালই প্রাচীন দ্রাবিড়ী মূলরাগ। শিলপদিকারম্, তিবাকরম্, পরিপাদল প্রভৃতি তামিল গ্রন্থে ঝাল, বীণা, মৃদঙ্গ, বেণু প্রভৃতি বাস্তব্যের উল্লেখ পাওয়া যায়।^৩

॥ আচার্য মাতৃগুপ্ত ॥

আচার্য মাতৃগুপ্ত কবি ও সঙ্গীতজ্ঞানী ছিলেন। সম্ভবত তিনি মহারাজ ত্রিহর্ষ-বিক্রমাদিত্যের সময় জীবিত ছিলেন। ডাঃ রাঘবন তাঁর অভ্যুদয়-কাল খৃষ্টীয় ৬০৭-৬৪৭ শতাব্দী বলেছেন।^১ অনেকে তাঁকে বাতিককার ত্রিহর্ষের সময়কালীন গুণী বলেন। কহলনের ‘রাজতরঙ্গিনী’ থেকে আমরা জানতে পারি যে মাতৃগুপ্ত কাশ্মীরের রাজা ছিলেন এবং তাঁর সভাকবি ছিলেন মেষ্ঠ। রাজশেখর ও ক্ষেমেন্দ্র উভয়েই কবি মেষ্ঠ-রচিত ‘হয়গ্রীববধ’-কাব্য থেকে একটি পদ তাঁদের গ্রন্থে উদ্ধৃত করেছেন। শকুন্তলা-নাটকের ভাষ্যকার রাঘবও অনেকগুলি পদ ‘হয়গ্রীববধ’-কাব্য থেকে উদ্ধৃত করেছেন দেখা যায়। কবি মেষ্ঠের অভ্যুদয়-কাল আনুমানিক খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে।^২ হুতরাং মাতৃগুপ্তের কালও ঠিক ঐ সময়ে অনুমান করা যায়। ডাঃ দাশগুপ্ত অনুমান করেন কাশ্মীররাজ প্রবরসেনের উত্তরাধিকারী মাতৃগুপ্ত নাট্যকার মাতৃগুপ্ত থেকে সম্ভবত ভিন্ন।^৩

৩। “The *yāl* is the peculiar instrument of the ancient Tamil land. No specimen of it exists today. * * *Silappadikāram* (A.D. 300 ?), a Buddhist drama, mentions the drummer, the flute player, and the *ṇṇū* as well as the *yāl*, * *.”—*The Music of India* (1921), p. 11.

১। “Mātriguṇṇa lived in King Harsha’s time, 607-647 A.D. He was a great poet and was latterly made king of Kashmir.”—*The Journal of the Music Academy, Madras*, Vol. III, 1932, p. 26.

২। “The date of Menṇṇa depends upon that of Mātriguṇṇa who, as a predecessor of Pravaraṇaṇa, may be assigned to the latter half of the sixth century A.D.”—*The History and Culture of Indian People (The Classical Age)*, Vol. III, p. 312.

৩। “Of Mātriguṇṇa, who is said to have been Pravaraṇaṇa’s predecessor on the throne of Kashmir, and who may or may not be

তবে যেই বা ভট্টমের যে মহারাজ মাতৃগুপ্তের সভাকবি ছিলেন এ'কথা তিনি এবং ডাঃ শ্রীমুখীলকুমার দে স্বীকার করেন।*

ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার উল্লেখ করেছেন সুন্দরমিশ্র-রচিত 'নাট্যপ্রদীপ' থেকে জানা যায় মাতৃগুপ্ত নাকি আধাছন্দে ভরতের নাট্যশাস্ত্রের একটি ভাষ্য রচনা করেছিলেন। পণ্ডিত সিল্ভা লেভির অভিমতও তাই। নাট্যপ্রদীপে সুন্দরমিশ্র উল্লেখ করেছেন : "অত্র চ ভরতঃ । আশীর্বচনসংযুক্তা.....পালাংকুতা। অত্র ব্যাখ্যানে মাতৃগুপ্তাচার্যেঃ ষোড়শাজিহ্মপদাধিতা ইয়ং উদাহৃত্য।"।

এক্ষণে প্রশ্ন এই যে কাম্বীরাজ মাতৃগুপ্ত ও নাট্যকার এবং সঙ্গীতগুণী মাতৃগুপ্তাচার্য এক ও অভিন্ন ব্যক্তি কিনা। আমাদের অসুস্থমন উভয়ে ঠিক এক ব্যক্তি ছিলেন না—যদিও উভয়ের অভ্যুদয় প্রায় একই সময়ে হয়েছিল। কেননা অভিনবগুপ্ত, কুস্তক, সুন্দরমিশ্র, বহরুপমিশ্র, সারদাতনয়, ভাষ্যকার বাসুদেব, রত্ননাথ, সর্বানন্দ, ক্ষেমেন্দ্র, বল্লভদেব সকলেই আচার্য বা ভট্টমাতৃগুপ্তের নাম উল্লেখ করেছেন, 'মহারাজ মাতৃগুপ্ত' এই নামের উল্লেখ কারও উদ্ধৃতিতে পাওয়া যায় না। যেমন অভিনবগুপ্ত অভিনবভারতীতে (ততোধ্যায়, vol. IV. p. 32) উল্লেখ করেছেন : "তথোক্তঃ ভট্টমাতৃগুপ্তেন—'পুষ্পং চ জনমতোকে ভূয়োহসুস্পর্শনাস্থিতঃ"। কুস্তক উল্লেখ করেছেন : "অহুসরণদিক-প্রদর্শনং পুনঃ ক্রিয়তে। যথা মাতৃগুপ্তঃ—মঞ্জীরপ্রভৃতীনাং সৌকুমার্যবৈচিত্র্য-সংবলিত * *।" শাক্তদেব রঙ্গীত-রত্নাকরে ও নারদ (২য়) সঙ্গীত-মকরন্দেও মাতৃগুপ্তাচার্যের নামোল্লেখ করেছেন। সুতরাং আচার্য মাতৃগুপ্ত যে একজন ঐতিহাসিক ব্যক্তি ছিলেন ও নাট্য, নৃত্য ও সঙ্গীতের জগতে তাঁর অবদান উল্লেখযোগ্য এ'কথা স্বীকার করতে হবে।"

identical with dramaturgist Mātriguptāchārya, * *."—A History of Sanskrit Literature (Classical Period), 1947, p. 119.

৪। Vide also Fragments of Mātriguptāchārya, appeared in Journal of Oriental Research, Madras, Vol. II (1928), pp. 118-128.

৫। ডাঃ কান্নে তাঁর The History of Sanskrit Poetics গ্রন্থে আচার্য মাতৃগুপ্ত সম্বন্ধে বা উল্লেখ করেছেন তা প্রাণিধানযোগ্য। তিনি বলেছেন : "Abhinava once quotes Mātrigupta on *puṣpa*, a technical term for a particular way of playing on the *Viṇā* defined in *Nāṭyaśāstra*, 29, 93 : "যথোক্তং ভট্টমাতৃগুপ্তেন" প্রভৃতি। He appears to have been a poet and a writer on Nāṭya and Saṅgita. * *

মহা পল্লিভেদ

॥ মধ্য ও পূর্ব-এশিয়ার ভারতীয় সঙ্গীত ॥

(খৃষ্টীয় ৪র্থ—৭ম শতাব্দী)

খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দীর প্রারম্ভে গৌরবময় গুপ্তযুগে যে সঙ্গীত-সংস্কৃতির আলোকচ্ছটা সমগ্র ভারতবর্ষকে উদ্ভাসিত করেছিল তা' ক্রমশ ভারতের চতুঃসীমা অতিক্রম ক'রে শিল্পী, বণিক ও ধর্মপ্রচারকের মাধ্যমে মধ্য ও পূর্ব-এশিয়ার দেশগুলিতে ধীরে ধীরে ছড়িয়ে পড়েছিল। সেই সময়ে বিশেষ ক'রে চীন ও ভারতের মধ্যে সাংস্কৃতিক ও বাণিজ্যিক যোগসূত্রের নিদর্শন পৃথিবীর ইতিহাসে স্মরণীয়। পুনরায় খৃষ্টীয় ৫৮০ খৃষ্টাব্দে হর্ষবর্ধনের রাজ্যাভিষেক ও চৈনিক পরিব্রাজক হুয়েন-সাঙের ভারতে পদার্পণের পর থেকে চীনসাম্রাজ্যের সঙ্গে ভারতের যোগসূত্র আরো নিবিড় হ'য়ে উঠেছিল। কাশ্মীর, তিব্বত, পেশোয়ার বা পুরুষপুর, উড়ুয়ান, কপিলা, কাশগর, খোটান, কুচী (কুচীয়া—*ch'iu-tzu*) প্রভৃতি দেশগুলির সঙ্গে ভারতের যোগাযোগ আগে থেকেই ছিল। খৃষ্টীয় ১ম থেকে ৩য় শতাব্দী পর্যন্ত বৌদ্ধধর্মের বিস্তৃতির সঙ্গে সঙ্গে ভারতীয় ভাবধারার বীজ চীন প্রভৃতি দেশে রোপিত হয়েছিল। খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দীতে কুচীর বৌদ্ধশ্রমণরাই নতুন ক'রে আবার চীনের মধ্যে বৌদ্ধধর্মের বিস্তার করেছিল। খৃষ্টীয় ৩৮৩ শতাব্দীতে কুমারজীব

Several verses of his are quoted in about 20 different places by Rāghavabhatta in his *Arthadyotanikā* (commentary on *Sakuntala*) on *Sūtradharagūṇas*, on *Āryāvara*, on *Sauraseni* being the dialect for woman of all castes in dramas, on *Nāṭyalakṣmaṇa* (5½ verses), on *Vīja* (3 verses), one verse on who were to speak Sanskrit in dramas, * *. The *Nāṭakalakṣmanaratnaprakāśa* of Sāgaranandin quotes several verses of Mātriguṇa on pp. 5, 14, 20, 21, 23, 56. * * The *Rājatarāṅginī* (III. 125-323) describes at great length how Mātriguṇa was the court-poet of Harṣa-vikramāditya, * * The *Nāṭyapradīpa* of Sundaramiśra composed in 1613 A.D. quotes the definition of *Nāṇḍi* from Bharata's *Nāṭyaśāstra* (5.25 & 206) and the remarks: 'অন্ত বাখ্যানে মাতৃগুণাচার্যঃ যোড়শাঙ্গি পাণ্ডুরমুদ্রিতঃ' (Vide I. O. Cat. of Mss. pt. III, p. 348, No. 1199). * * All that it means is that Mātriguṇa in his work on dramaturgy dealt with Bharata's definition of *Nāṇḍi*. * * If we rely on the *Rājatarāṅginī*, Mātriguṇa must have flourished in the first half of the 7th century."—*History of Sanskrit Poetics* (1951), pp. 52-53.

যুদ্ধবন্দী হ'য়ে চীনদেশে যান। কুমারজীবের পিতার নাম ছিল কুমারায়ান ও মাতার নাম জীবা।

বহুদূতের কাছে বৌদ্ধশাস্ত্রের অধ্যয়নাদি শেষ ক'রে যখন তিনি মধ্যএশিয়া থেকে কুচীতে যান তখনই চীনা সৈন্যাদ্যক্ষের দ্বারা তিনি বন্দী হন। কাঙ-সুতে কু-সাঙের রাজার কাছে তিনি অতিবাহিত করেছিলেন প্রায় পনেরো বছর। খৃষ্টীয় ৪০১ অব্দে সম্রাটের আমন্ত্রণে তিনি উপস্থিত হ'ন চীনের রাজধানীতে। তিনি একশো সংস্কৃত গ্রন্থ চীনাভাষায় অম্ববাদ করেন। তাতে ক'রে ভারতের বোধি-সংস্কৃতির বিস্তৃতি ঘটলো চীনসাম্রাজ্যে। কাশ্মীর থেকেও বৌদ্ধভ্রমণরা গিয়েছিলেন চীনদেশে : যেমন সম্ভবুতি খৃষ্টীয় ৩৮১-৩৮৪ অব্দে, গৌতম-সম্ভবদেব খৃষ্টীয় ৩৮৪-৩৯৭ অব্দে, পুণ্যদ্রাত খৃষ্টীয় ৪০৪ অব্দে, বিমলাঙ্ক খৃষ্টীয় ৪০৬-৪১৩ অব্দে, বুদ্ধজীব খৃষ্টীয় ৪২৩ অব্দে, ধর্মমিত্র খৃষ্টীয় ৪১৪-৪৪২ অব্দে, ধর্মবশ খৃষ্টীয় ৪০০-৪২৪ অব্দে। কাশগরে রাজা একহাজার বৌদ্ধভ্রমণকে নিমন্ত্রণ ক'রে নিয়ে যান আর তারি সঙ্গে গিয়েছিলেন পণ্ডিত বুদ্ধযশ। খৃষ্টীয় ৪২৪ শতাব্দীতে নান্‌কিঙের বৌদ্ধভ্রমণদের অম্বরোধে চীনা-সম্রাট আমন্ত্রণ ক'রে নিয়ে গেলেন গুণবর্মণকে। মধ্যদেশ, বারাগসী, পূর্বভারত তথা বঙ্গদেশ ও কামরূপ এবং ভারতের উত্তর-পশ্চিমাঞ্চল থেকে বৌদ্ধভ্রমণরাও চীনদেশে গিয়েছিল ভারতের শিক্ষা ও সংস্কৃতির অগ্রদূত হিসাবে। কনৌজের কোমলী-সম্ভারামের ধর্মগুপ্ত টঙ্কের দেববিহারে কিছুদিন অতিবাহিত ক'রে তারপর চীনদেশে গমন করেন। উত্তর-পঞ্জাবের এই টঙ্কদেশ থেকেই টঙ্করাগের প্রচলন হয় অভিজাত দেশীসঙ্গীতের সমাজে। সম্ভবত কাশির পল্লবরাজপুত্র বোধিধর্মও চীনদেশে যান চীনা-সম্রাট যুয়ের আমন্ত্রণে। উড্ডীয়ানের (অনেকের মতে দক্ষিণ-ভারতের) বিনীতরুচিও ৫৮২ খৃষ্টাব্দে চীনসাম্রাজ্যে যান। স্মৃতরাং দেখা যায় ভারতের প্রায় সকল দিক থেকে ভারতীয় সংস্কৃতির অগ্রদূতরা চীনদেশে গমন করেছিলেন। ৬৪১ খৃষ্টাব্দে মহারাজ হর্ষবর্ধনও প্রথম রাজনীতিক দল প্রেরণ করেছিলেন চীনসাম্রাজ্যে। গান্ধার, মগধ, কাশ্মীর, কপিশা, উড্ডীয়ানের সঙ্গে চীনের রাজনৈতিক সম্পর্ক বজায় ছিল অবশ্য আগে থেকেই।

সিন্‌বংশের রাজত্বের সময়ে (খৃষ্টীয় ৩১৭-৪০২) চীনে ছোট বড় ক'রে অন্তত ১৭,০৬৮টি বৌদ্ধসংঘের প্রতিষ্ঠা হয়েছিল। সাংবংশের রাজত্বের সময় চীনদেশে শিল্পসংস্কৃতির যথেষ্ট উন্নতি হয়েছিল। তাতে ক'রে গান্ধার ও ইরাণী ভাষের কিছুটা সংমিশ্রণ হ'লেও ভারতীয় আদর্শেরই ছিল প্রভাব ও প্রবন্ধ প্রেরণ।

ভারতের ধর্ম, দর্শন, সাহিত্য প্রভৃতির সঙ্গে সঙ্গে অন্যান্য বিদেশীয় সংস্কৃতিও চীনকে বিশেষভাবে প্রভাবিত করেছিল। কুচী তখন ভারতীয় সঙ্গীতশিল্পীদের প্রধান কেন্দ্র-রূপে পরিণত হয়েছিল। কুচীর ভারতীয় শিল্পীরাই সম্ভবত চীনদেশে ভারতীয় সঙ্গীতের বীজ রোপন করেছিল। চীনের রাজদরবারেও ভারতীয় সঙ্গীতের আসন হয়েছিল প্রতিষ্ঠিত।

খৃষ্টীয় ৫৮১ খৃষ্টাব্দে চীনা-সম্রাটের আমন্ত্রণে ভারতবর্ষ থেকে একদল সঙ্গীতশিল্পী প্রেরিত হয়েছিল। চীনা-সম্রাট কুচী, সমরকন্দ, বুখারা, কাশগর, জাপান, কাবোজ (কাবোডিয়া) প্রভৃতি দেশ থেকেও সঙ্গীতশিল্পীদের আমন্ত্রণ ক'রে নিয়ে যান। সে' সময়ে কোরিয়াতেও অনেক ভারতীয় সঙ্গীতশিল্পীরা বাস করত। কোরিয়ার রাজা শিরগী ৫৮১ খৃষ্টাব্দের কিছু আগেই কোরিয়া থেকে একদল ভারতীয় শিল্পীকে জাপানে পাঠিয়ে দেন। চীনের প্রাচীন নথিপত্র থেকে জানা যায় যে- সকল ভারতীয় সঙ্গীতশিল্পী চীনে প্রেরিত হয়েছিল তাদের পরিধানে পোষাক-পরিচ্ছদ ছিল : মাথায় কাল টুপি, গায়ে সিল্কের কাপড় (চাদর ?) ও লাল রঙের জামা। তাদের পায়ে ছিল দড়ির জুতা। সঙ্গে বাতায়ন ছিল বিভিন্ন রকমের : চামড়ার বাতায়ন—মুদঙ্গ, বাঁয়া ও তবল (?)^১, গঙ্, সানাই, বীণা, তানপুরা^২, করতাল ও শঙ্খ। খৃষ্টীয় ৫ম-৬ষ্ঠ শতাব্দীতে ভারতীয় সঙ্গীতের সমাদর এতই বেশী হয়েছিল যে সম্রাট কাওসু (খৃষ্টীয় ৫৮১-৫৯৫) নাকি নিষেধাজ্ঞা জারী করেছিলেন ভারতীয় সঙ্গীতের অনুশীলন বন্ধ করার জন্ত। কিন্তু সেই নিষেধাজ্ঞার ফল হয়েছিল বিপরীত, তাঁর উত্তরাধিকারী সম্রাট ইয়াঙ-টি তাঁর রাজদরবারে ভারতীয় সঙ্গীতকে আবার সমাদরে স্থান দিয়েছিলেন। তাঁর রাজদরবারে পো-মিঙ-টা নামে ইন্দোচীন-বংশের একজন সঙ্গীতশিল্পী ছিলেন, তাঁর সহায়তায় কতকগুলি রাগও তিনি নাকি রচনা ও প্রবর্তন করেছিলেন।

খৃষ্টীয় ৫৬০-৫৭৮ শতাব্দীতে চীনের রাজদরবারে সুজীব নামে একজন ভারতীয় শিল্পীর নামের উল্লেখ পাওয়া যায়। ভারতীয় সঙ্গীতে তাঁর অসামান্য পাণ্ডিত্য ছিল। তিনি বীণাবাদ্যে পারদর্শী ছিলেন। চীনদেশের সঙ্গীত-পিপাসুদের তিনি ভারতীয় রাগপদ্ধতি শিক্ষা দিতেন। যতদূর জানা যায় খৃষ্টীয় ৯ম-১০ম শতাব্দী পর্যন্ত চীনের অধিবাসীরা ভারতীয় সঙ্গীতেরই সাধক

১। কিন্তু খৃষ্টীয় ৫ম-৬ষ্ঠ শতাব্দীতে তবল ও বাঁয়ার সৃষ্টি বা প্রচলন হয় নি, সুতরাং এ' বিবরণ প্রামাণিক কিনা সন্দেহ। ডা: বাগচীর 'ভারত ও চীন' পুস্তিকায় 'চীনদেশে ভারতীয় সংগীত' আলোচনা দ্রষ্টব্য।

২। তানপুরা তখন 'ভূবীবাণ' নামে পরিচিত ছিল।

ছিল। চীন ও কোরিয়া থেকে ভারতীয় সঙ্গীতের অভিযান শুরু হয় জাপানে। জাভা (যবদ্বীপ), বালি (বলিদ্বীপ), সুমাত্রা, কবোজ প্রভৃতি দেশেও ভারতীয় সঙ্গীতের অঙ্গীকরণ ও সমাদর ছিল। গান্ধার, কপিশা, উড্ডীয়ান, কাশগর, কুচী এবং খোটানেও ভারতীয় সঙ্গীতের অঙ্গীকরণ যে অব্যাহত ছিল তার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়। তিব্বতের ধর্মসঙ্গীতগুলিতে এখনো ভারতীয় সামগানের প্রতিধ্বনি শোনা যায়। খোটান, কাশগর প্রভৃতি স্থানে ভারতীয় সঙ্গীতের যে এক সময়ে বিশেষ সমাদর ছিল তার অরেল ষ্টাইন (Sir Aurel Stein) তাঁর 'খোটানের ধ্বংসস্থল' (*Sand-Buried Ruins of Khotān*) ও 'আন্তর এশিয়া' (*Innermost Asia*) প্রভৃতি গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন। তিনি খোটানের রাজধানী যোংকানের বালুস্তূপ থেকে যে কয়েকটি তাম্রমুদ্রা, থেরোষ্ট্রী ভাষায় তাম্রলিপি ও পোড়ামাটির মূর্তি পেয়েছিলেন সেগুলি মধ্য-এশিয়ায় অতীত যুগের প্রাচীন সভ্যতার সাক্ষ্য দান করে। প্রাপ্ত আটটি বানরের মূর্তির মধ্যে একটিকে বৌদ্ধযুগের বীণার মতো বাজযন্ত্র ও অপরটিকে যুদ্ধযন্ত্রে ব্যাপ্ত দেখা যায়। খ্রীষ্টীয় ৪০০ শতাব্দীতে চৈনিক পরিব্রাজক ফা-হিয়েন খোটানে অনেকগুলি বৌদ্ধমন্দির ও বিহার দেখেছিলেন।* যোংকানের ধ্বংসস্থল থেকে প্রাচীন সভ্যতা ও সংস্কৃতির কতকগুলি উপাদান (তাম্রমুদ্রা) পাওয়া গেছে এবং তাতে নাকি খ্রীষ্টীয় ৬১৮-৯০৭ শতাব্দীর চীনের সাংঝংশের নিদর্শন স্পষ্ট।* তার ষ্টাইন উল্লেখ করেছেন দ্বিতীয় হাংঝংশের বিচিত্র নিদর্শনও খোটানের বালুস্তূপের মধ্যে নীরবে আত্মগোপন ক'রে আছে। তা'ছাড়া একটি কক্ষের ধ্বংসস্থল থেকে গীটারের মতো একটি বাজযন্ত্র পাওয়া গেছে ও তা দেখতে অবিকল ভারতীয় রবারের মতো। তার ষ্টাইন তার উল্লেখ ক'রে বলেছে : "I strangely recalled the disposition of rooms, etc., I had observed in modern Khotān dwelling places

৩। "From the detailed description which the earlier Chinese pilgrim Fā-hien gives of the splendid Buddhist temples and monasteries he saw on his visit to Khotān (circ. 400 A.D.) * *."—*Sand-Buried Ruins of Khotān* (1904), p. 241.

৪। "The copper coins, which are found plentifully, range from the bilingual pieces of the Indigenous rulers, showing Chinese characters as well as early Indian legends in Kharoshthi, struck about the commencement of our era, to the square-holed issues of the T'ang dynasty (618-907 A.D.)."—*Ibid.*, p. 242.

of some pretensions. In a room, which seems to have served as an office, there were found, besides a number of inscribed tablets of varying shape, * * ; also writing pens of tamarisk wood ; eating-sticks of wood like those still used by the Chinese ; * *. In the long, narrow passage that traverses this house I came upon the well-preserved upper part of a guitar, resembling the Rabāb still in popular use throughout Turkestan, and retaining bits of the ancient string, as well as upon more samples of carpet materials.”^e এ’ ছাড়া- মধ্য-এশিয়া, কাউ-হু ও পূর্ব-ইরানের বিভিন্ন অঞ্চল খনন ক’রে যে সকল উপাদান পাওয়া গেছে তার বিস্তৃত বিবরণ দিতে গিয়ে স্তর ষ্টাইন তাঁর *Innermost Asia* (1927) নামক স্মৃৎসংগ্রহে বিভিন্ন প্রাচীরচিত্র, ভাস্কর্যমূর্তি ও বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ করেছেন। সেই বাস্তবজ্ঞের মধ্যে কোনটি পাওয়া গেছে কুচীতে (কুচা—*Ch’in tzü*), কোনটি কাশগর ও লোয়-লেনের মাঝামাঝি স্থানে, কোনটি চীনা-ভূকীস্থানে, তুর্কানে অস্তানের সমাধিস্থানে ও কোনটি বা কারা-খোতো ও তার পার্শ্ববর্তী অঞ্চলে।^১ মাননীয় ষ্টাইন ওয় থণ্ডে চিত্রের পরিচয়প্রসঙ্গে (Vide Vol. III,

e | Vide (a) *Sand-Buried Ruins of Khotān* (London, 1904), p. 357.

(b) *Ancient Khotān*, Vols. I & II.

১। স্তর অরেল ষ্টাইন উল্লেখ করেছেন :

(a) “* * by the notices of Kucha (*ch’in-tzü*) contained in the dynastic annals and other Chinese texts from Han to T’ang times, and on the other by the number and extent of the Buddhist sacred sites to be found in the district.”—*Innermost Asia* (Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kau-su and Eastern Iran, 1927), Vol. II, Chapt. XXIII, p. 803.

(b) “The fondness of the people for good living, amusements of various sorts, and music is quite correctly brought out. It still survives with the modifications involved by the changes of times.”—Vide “Turfan under the Uigurs”, *Ibid.*, Vol. II, p. 583.

(c) “The musical instrument played by a girl in the fragment (Ast. iii. 4. 010.e) on the right of Pl. CVI closely resembles in shape the type of the *genkin* which the *Shōsōin Catalogue* (i. plate 42, 57) illustrates from specimens actually to be found in the great collection deposited by the Empress Kōken in A.D. 748.”—*Ibid.*, Vol. II, p. 657.

Plates and Plans, p. CVI, Fragments from different panels of Silk Painting, Ast, iii, 4. 010. b. J, From Astána Cemetery) উল্লেখ করেছেন সাতজন চীনা হুন্দরীকে (অপরা ?) একটি চিত্রে দেখা যায় তার আকৃতি অনেকটা ইংরাজী বাণ্যযন্ত্র ব্যাঞ্জোর মতো। ঠিক এ'ধরণের যন্ত্রই খোঁটানের বালুত্প থেকে পাওয়া গেছে। এই গ্রন্থের শেষের দিকে চিত্র-পরিচয়ে বাণ্যযন্ত্র হু'টির প্রতিকৃতি দেওয়া হ'ল। পুনরায় আর একটি চিত্রে দেখা যায় (Vide Vol. III, p. CVII, pieces of Paintings on paper and silk from Khara-Khoto, Astána Cemetery and Watch-Station, y, 11) জর্নৈক চীনাবেশী সঙ্গীত সিংহাসনে আসীন। সামনে একজন সেবক তাঁকে পানপাত্র দিচ্ছে ও তার পাশে হু'জন চীনা-অমাত্য আসীন। সামনের দিকে একটি চীনা-নটা নৃত্য করছে। পাশে একজন যুদ্ধজাতীয় (?) বাণ্যযন্ত্র ও একজন বাঁশী বাজাচ্ছে এবং নীচে একজন শিল্পী নত হ'য়ে একটি গুঁজজাতীয় বাণ্যযন্ত্র বাজাচ্ছে। অস্তানের সমাধিস্থানে প্রাপ্ত একটি চিত্রে হু'জন নর্তকের প্রতিকৃতিও পাওয়া গেছে (Vide Vol. III, pp. CVIII and CIX)।^১ নৃত্য, গীত ও বাণ্য তথা সঙ্গীতের স্বতন্ত্র অহুশীলন সকল দেশেই ছিল এবং নিজস্ব বৈশিষ্ট্য ও পদ্ধতি সকল সভ্য দেশেরই থাকে একথা স্বীকার্য। তবে পূর্ব ও মধ্য-এশিয়ার অতীত গৌরবগাথার সঙ্গে ভারতবর্ষের অনেক-কিছুই যে জড়িত বা সম্পর্কিত একথা ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে জানা যায়। খৃষ্টপূর্বাব্দে ও খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার

(d) (Two women's heads found): "Fig. behind appears to hold large stringed musical instrument resembling a *genkin* with gilded edges, five frets, and long yellow head. No strings shown. Head of the first woman obscures most of body of instrument, the sides of which are foiled in prob. nine slight curves, that at top running up to neck. Both hands of musician are covered by her long sleeves."—"From Cemeteries near Astana", Ibid., Vol. II, p. 694.

(e) KK. II. 0233. b. 0280., a. 0290. a. Frs. of block-printed Paper leaves: * * "To R. of centre is an orchestra of seven female celestial performers, all imbate. The instruments include cymbals, mouth organ, (*wu*), clappers, whistle, conch, syrx, the Chinese elongated lute and possibly another instrument not recognizable."—Antiques from Khara-Khoto and Neighbouring Sites: Vol. I, p. 482.

—(All from *Innermost Asia* (1927), Vols. I-III by Sir Aurel Stein).

১। Vide *Uttaramandira* (a monthly journal of music), Vol. I, March, 1940.

দিকে বৌদ্ধভিক্ষুদের ধর্মপ্রচার ও ভারতীয় বণিকদের বাণিজ্যব্যাপারই ভারত এবং মধ্য-এশিয়া ও হৃদয়-প্রান্তের দেশগুলির মধ্যে শিক্ষা, সভ্যতা ও সংস্কৃতির যোগসূত্র রচনা করেছিল। সঙ্গীতের ক্ষেত্রে তো বটেই। ডাঃ বাগচী *On the Duffusion of Indian Music in Ancient Times* নিবন্ধে ভারত ও মধ্য এশিয়ার দেশগুলির মধ্যে সভ্যতা ও সংস্কৃতি বিস্তারের সঙ্গে সঙ্গীতের অল্পপ্রবেশের কথা বর্ণনা করেছেন। অধ্যাপক সিলভ্যা লেভিও ৭ম শতাব্দীতে চীনদেশে ও জাপানে ভারতীয় সঙ্গীতের অল্পশীলনের কথা উল্লেখ করেছেন।^৯ ভারতের সপ্ত স্বর, গ্রাম, মুর্ছনা প্রভৃতির প্রমাণ চীনদেশের প্রাচীন পুঁথিপত্রের মধ্যেও পাওয়া যায়। ডাঃ বাগচী *Indian Civilization in Central Asia* প্রবন্ধেও চীনদেশের সাঙ্গীতিক স্বরকে ভারতের অবদান বলে উল্লেখ করেছেন।^{১০} তিনি তাঁর 'ভারত ও চীন', 'ভারত ও মধ্য-এশিয়া', 'ভারত ও ইন্দোচীন' প্রভৃতি পুস্তিকায় পূর্ব ও মধ্য-এশিয়ার দেশগুলিতে ভারতীয় সঙ্গীত ও সংস্কৃতির প্রসার ও সমাদরের কথা উল্লেখ করেছেন। এ'ছাড়া কঙ্কোজ, একোর, চম্পা প্রভৃতির সভ্যতা ও সংস্কৃতির সমৃদ্ধিতে ভারতের অবদান উল্লেখযোগ্য। একোরের বায়ন, টা-প্রোম, প্রা-খান, একোর-ভাট প্রভৃতির ধ্বংসাবশেষ ইন্দ্রবর্মণ, যশোবর্মণ, সূর্যবর্মণ প্রভৃতির বিজয়গাথার সঙ্গে সঙ্গে ইন্দোচীন ও ভারতের গৌরবকাহিনীর কথা প্রকাশ করে। খৃষ্টীয় শতাব্দীর প্রথমে চম্পার সঙ্গে তাম্রলিপ্ত-বন্দরের যোগসূত্র ও ভারতীয় শিল্প ও সভ্যতার অল্পপ্রবেশের কথা স্মরণীয়। ইন্দোচীনের সঙ্গীত-সংস্কৃতিও ভারতের কাছে ঋণী। আমরা চিত্রে পূর্ব ও মধ্য-এশিয়া ও বৃহত্তর-ভারতের সঙ্গীতাহুশীলনের পরিচয় দেবার চেষ্টা করব।

৮। Vide *The Four Arts Annual*, 1935.

৯। প্রজ্ঞাবানন : 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি' (পূর্বভাগ), পরিশিষ্ট (২য়) ভট্টব্য।

সপ্তম পরিচ্ছেদ

। শুদ্ধযুগ ও পুরাণসাহিত্যে সঙ্গীত ॥

(খৃষ্টীয় ৩য়-৪র্থ—৭ম শতাব্দী)

পুরাণে সঙ্গীতের আলোচনা করার আগে পুরাণ শব্দের আমাদের কিছু জানা দরকার। ‘পুরাণ’-শব্দটি প্রাচীনতার পরিচায়ক। বায়ুপুরাণে (১।২০৩) ‘পুরাণ’-শব্দের ব্যুৎপত্তিগত (সার্থকতা-নির্ণয়ক) অর্থের পরিচয় দেওয়া হয়েছে : “যস্মাং পুরা হি অনতীদং পুরাণম্”। পুরাণ সাহিত্যের অন্তর্গত, আবার ইতিহাসও বটে। অধ্যাপক উন্টারনিজের মতে অতীত আখ্যানই পুরাণ : ‘The word *purāṇa* means originally nothing but *purāṇam ākhyānam* i.e. old narrative’। কোটিল্যের অর্থশাস্ত্রে (খৃষ্টপূর্ব ৪র্থ শতক) ‘পুরাণ’ ও ‘ইতিবৃত্ত’ শব্দ দুটির উল্লেখ আছে। ব্রাহ্মণ, উপনিষৎ ও বৌদ্ধসাহিত্যে সাধারণত ইতিহাসের সম্পর্কে ‘পুরাণ’-শব্দটির উল্লেখ পাওয়া যায়।^১ অনেক জায়গায় আবার ‘ইতিহাস’ ও ‘পুরাণ’ অথবা ‘ইতিহাস-পুরাণ’ শব্দেরও উল্লেখ আছে।^২ অনেকে কোটিল্যের অর্থশাস্ত্রে উল্লিখিত পুরাণ ও ইতিবৃত্ত শব্দ দুটির পার্থক্য দেখিয়েছেন এভাবে যে ইতিবৃত্তে থাকে বিভিন্ন সময়ের সত্যাকারের ঘটনা আর পুরাণে থাকে পৌরাণিক কাহিনী বা ঘটনার সমাবেশ : একটিতে থাকে ‘historical events’ ও অপরটিতে থাকে ‘mythological and legendary lore’, আর তারি জন্ম পুরাণকে ইতিহাস পর্দায়ের অন্তর্ভুক্ত করা যায়, কিন্তু পুরাণ ইতিবৃত্ত নয়। এখানে ‘ইতিহাস’ ও ‘ইতিবৃত্ত’ পরিভাষা দুটির মধ্যে বেশ কিছুটা ছোঁতনার ও অর্থের পার্থক্য দেখা যায়।

প্রাচীন স্মৃতিগ্রন্থ গৌতমীয়ধর্মশাস্ত্রে পুরাণের যে নাম পাওয়া যায় তাকে

১। অথর্ববেদ (১।১৭।১৪ ; ১।৫।৪), শতপথব্রাহ্মণ (১৩।৪।৩ ; ১।১।৫।৬, ৮), গোপথব্রাহ্মণ (১।১০), জৈমিনীয়-উপনিষদব্রাহ্মণ (১।৫৩), বৃহদারণ্যক-উপনিষৎ (২।৪।১০, ৪।১।২), ছান্দোগ্য উপনিষৎ (৩।৪।১-২, ৭।১।২, ৪, ৭।২।১, ৭।৭।১), তৈত্তিরীয় আরণ্যক (২।৯), শাঙখ্যারণ্য-শ্রৌতসূত্র (১।৫।২।২৭), গৌতমীয়ধর্মসূত্র (৮।৬, ১।১।১২) প্রভৃতি বৈদিক, ব্রাহ্মণ ও সূত্র-সাহিত্যে ইতিহাসের প্রসঙ্গে ‘পুরাণ’ শব্দটির উল্লেখ আছে।

২। ছান্দোগ্য-উপনিষদে (৭।১।১, ৪) ইতিহাস ও পুরাণ শব্দ দুটি পৃথকভাবে উল্লিখিত হয়েছে।

বেদের মতো সাহিত্যের পর্যায়ে অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। আপত্যবীৰ্যধর্মসূত্রেও পুরাণের উল্লেখ আছে। ধর্মসূত্রগুলির রচনাকাল মোটামুটিভাবে খৃষ্টপূর্ব ৫ম-৩য় শতক বলা যায়। অবশ্য বিভিন্ন পণ্ডিতদের মধ্যে কল্প ও ধর্মসূত্রাদির রচনা ও সংকলন-কাল নিয়ে মতভেদ আছে।^৩ যাইহোক ধর্ম ও গৃহসূত্র-গুলিতে ‘পুরাণ’-শব্দের উল্লেখ থাকায় আসল পুরাণগুলি (অবশ্য সীমন্ত পুরাণ নয়)^৪ যে প্রাচীন সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

মহাভারত আগে—কি পুরাণ আগে এই নিয়েও মতভেদ আছে—যেমন আছে রামায়ণ ও মহাভারতের পৌৰ্ব্বাপর্য নিয়ে মতবৃন্দ। অধিকাংশ পণ্ডিতের মতে বর্তমান আকারের মহাভারত-রচনার আগেই পুরাণসাহিত্যের অস্তিত্ব (প্রচলন) ছিল। অবশ্য মহাভারতে (১।৫।৫৫) ‘পুরাণ’-শব্দটি বিশেষ ও সাধারণ দু’রকমভাবে উল্লিখিত হয়েছে। তা’ছাড়া মহাভারতে যেখানে (১৮।৬।৩০৪) পুরাণকে সাহিত্য হিসাবে গণ্য করা হয়েছে সেখানে আঠারটি

৩। “It is difficult to assign any precise date to the Kalpa-sūtra texts. The dates of the principal Śrauta-sūtras (viz. those of Āpastamba, Āśvalāyana, Baudhāyana, Kātyāyana, Sāṅkhyāna, Lātyāyana, Drāhyāyana and Sātyāśhadha) and some of the Grihya-sūtras (Āśvalāyana, Āpastamba, etc.), have been fixed between 800 and 400 B.C. The Dharma-sūtras of Gautama, Baudhyāyana, Vāsishtha and Āpastamba have been placed by eminent scholars like Bühler and Jolly between the sixth and fourth (or third) centuries B.C., though others assign a somewhat later date. But although none of the extant Dharma-sūtras is older than 600 B.C., there is no doubt that there were works of this class belonging to an earlier period. For not only the oldest text, viz. *Gautama-Dharma-sūtra*, probably belonging to sixth century B.C., refers, both directly and indirectly, to other works of this class, but even Yāska’s *Nirukta* seems to allude to them. On the whole the Kalpa-sūtras may be roughly placed between the eighth and third centuries B.C.”—*The History and Culture of the Indian People* (second impression, 1952), Vol. I, p. 477. Cf. also Dr. Kane: *History of the Dharmaśāstras*, Vol. I, pp. 8-9; *Sacred Books of the East*, II. XIV, Introduction.

৪। ডাঃ হাজারার অভিমত যে কতকগুলি পুরাণের উল্লেখ আপত্যবীৰ্যধর্মসূত্রে প্রভৃতিতে থাকলেও তার দ্বারা এ’কথা বোঝাবে না যে আঠারটি পুরাণ ঋষি আপত্যবীর সময়ে প্রচলিত ছিল: “The existence of more Purāṇas than one in Āpastamba’s time or earlier does not, however, mean that the canon of eighteen Mahāpurāṇas came into vogue at such an early period. As a matter of fact that canon can be scarcely be dated earlier than the third century A.D.”—*Studies in the Purāṇic Records and Hindu Rites and Customs* (1940), p. 2.

পুরাণ প্রাচীনকাল থেকেই কাহিনীর আকারে প্রচলিত ছিল (?) এ'কথাই বলা হয়েছে। মহাভারতের অনেক জায়গায় 'পুরাণে কথিতম', 'পুরাণে উক্তম' শব্দগুলির ব্যবহার দেখা যায়। খিলহরিবংশে তথা মহাভারতের পরিশিষ্টে বায়ুপুরাণ থেকে অনেক অংশ উদ্ধৃতি দেখা যায়। অনেকের মতে এ'গুলি পরবর্তীকালের প্রসিদ্ধ অংশ। মাননীয় ল্যুডার্স বলেছেন ঋগ্বেদে উপাখ্যানটি মহাভারত ও পদ্মপুরাণ উভয় গ্রন্থেই উল্লেখ আছে, কিন্তু মহাভারতের চেয়ে পদ্মপুরাণে উল্লিখিত কাহিনিটিই প্রাচীন। অধ্যাপক উট্টারনিজের অভিমত অনেকটা তাই।^৫

পুরাণের পাঁচটি লক্ষণ :

সর্গশ্চ প্রতিসর্গশ্চ বংশো মন্বন্তরানি চ ।

বংশাহুচরিতং চেতি লক্ষণানাং তু পঞ্চকম্ ॥

সর্গ, প্রতিসর্গ, বংশ, মন্বন্তর ও বংশাহুচরিত এই পাঁচটি লক্ষণ পুরাণের প্রকৃতি বা ধর্ম। প্রতিসর্গ অর্থে মধ্যাহ্নষ্টি, সর্গ অর্থে গৌণসৃষ্টি, বংশ—বিভিন্ন রাজ্য-শাসকদের বংশকাহিনী, মন্বন্তর—মনুর কাল এবং বংশাহুচরিত বলতে সূর্য ও চন্দ্র বংশ-দু'টির অন্তর্গত বিভিন্ন নৃপতি ও তাঁদের পূর্বপুরুষদের প্রসঙ্গ। ঐতিহাসিক রামচন্দ্র দীক্ষিতরের অভিমত যে পঞ্চলক্ষণটিতে কোন চাক্ষুষ বা বাস্তব ঘটনার পরিচয় মিলবে এমন কোন কথা নেই, তবে এর দ্বারা সত্যকারের কোনটি প্রাচীন বা আধুনিক পুরাণ তা নির্ণয় করা সম্ভব হয়। প্রকৃতপক্ষে প্রাচীন পুরাণ হিসাবে আমরা দু'তিনটি মাত্র পেয়ে থাকি, নচেৎ আঠার এই বিভিন্ন পুরাণের সৃষ্টি বা বিকাশ হয়েছিল পরবর্তী যুগে।

আখ্যায়িকা হিসাবে সমাজে পুরাণ বিস্তৃতি ও সমাদর লাভ করেছিল বৈদিক যুগের শেষের দিকে। ছানোগ্য উপনিষৎ ও বৌদ্ধগ্রন্থ স্মৃতিনিপাত এ'দুটি গ্রন্থই নাকি পুরাণকে পঞ্চমবেদের কৌলিগ্ন দান করেছে।^৬ অথর্ববেদে উল্লেখ আছে যে ঋক্, সাম, ছন্দ ও পুরাণগুলি যজুর্বেদের সঙ্গে যজ্ঞের উপাদান থেকে সৃষ্টি হয়েছে : “ঋচঃ সামানি ছন্দাংসি পুরাণম্ যজুষা সহ উচ্ছিষ্টজঘজ্জিহ্নে”।

৫। “From all this it appears that Purāṇas, as a species of literature, existed long before the final reduction of the Mahābhārata, and that even in the Purāṇas which have come down to us there is much that is older than our present Mahābhārata”.—*A History of Indian Literature*, Vol. I, p. 521.

৬। Vide *The Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, Dec. 1932, No. 4, p. 751.

বৃহদারণ্যক উপনিষদে (২।৪।১০) উল্লিখিত হয়েছে : “মহতো ভূতন্ত নিঃসৃজিতম্ এতদ্ যদ্ ঋষেদো যজুর্বেদঃ সামবেদোহথর্বাঙ্গিরস ইতিহাসঃ পুরাণম্”। শতপথ-ব্রাহ্মণ, ছান্দোগ্য উপনিষৎ, সাংখ্যায়ন-শ্রৌতসূত্র প্রভৃতি গ্রন্থেও পুরাণের পঞ্চম বেদ ব'লে উল্লেখ আছে।

পুরাণের রচয়িতা বা সংকলিতা হিসাবে আমরা বেদ-বিভাগকারী বেদব্যাসের নাম পাই। এই বেদব্যাস প্রকৃতই ঐতিহাসিক ব্যক্তি কিনা এ'নিষে পণ্ডিতদের মধ্যে মতবৈধ আছে। অরুণ ইন্দ্র, ব্রহ্মা, ভরত, প্রজাপতি প্রভৃতির মতো ‘ব্যাস’-ও একটি উপাধি বিশেষ। বায়ুপুরাণে (১।৬০) উল্লিখিত হয়েছে,

প্রথমং সর্বশাস্ত্রাণাং পুরাণং ব্রহ্মণা স্মৃতম্।

অনন্তরং চ বক্তেভ্যো বেদান্তস্তা বিনিঃসৃত্য ॥

মৎস্জপুরাণেও এর উল্লেখ আছে। এ'থেকে প্রমাণ হয় যে বৈদিক যুগের পরে তথা ক্লাসিক্যাল যুগে আখ্যায়িকার আকারে পুরাণের অস্তিত্ব ছিল। আখ্যায়িকাগুলি পুরাণশ্রেণীর অন্তর্গত, সুতরাং তাদের অস্তিত্ব বেদ-সংকলনের আগেও ছিল ও পরে আখ্যায়িকা-রূপে বেদের অন্তর্ভুক্ত করা হয় এ'কথা অনেকে বলেন এবং যুক্তি প্রদর্শন করেন : “প্রথমং সর্বশাস্ত্রাণাং পুরাণং ব্রহ্মণা স্মৃতম্”,—বেদ-রচনার আগেই ব্রহ্মা মনে মনে অমুশীলনের দ্বারা পুরাণ সৃষ্টি করেছিলেন। কিন্তু শ্লোকের তাৎপৰ্য এই নয় যে, পুরাণ রচিত হয়েছে আগে ও বেদের সংকলন কিংবা বেদের বিভাগ পরে, আর তারি জন্য পুরাণ বেদের চেয়ে প্রাচীন।^১ ঔপনিষদিক যুগের প্রারম্ভে পুরাণগুলি অবশ্য বর্তমান নামে পরিচিত হয়েছিল। তাঃ ওয়েবার এ'কথাই বলেছেন^২। মনে হয় রামচন্দ্র দীক্ষিতর তাঃ ওয়েবারের অভিমতকে অহুসরণ করেছেন। অধ্যাপক ম্যাকডোনেলের মতে ঋক্মন্ত্রগুলিই ভারতীয় দর্শন ও পুরাণের পূর্বরূপ।^৩

পুরাণগুলির মধ্যে দেশীয় বা প্রাদেশিক ব্রাহ্মণ্যপ্রভাব লক্ষ্য করা যায়। যেমন ব্রহ্মপুরাণে উৎকল বা উড়িষ্যার, পদ্মপুরাণে পুষ্করের, অগ্নিপুরাণে গয়ার,

১। মানদীপ্য রামচন্দ্র দীক্ষিতরও এ'কথাই বলেছেন : “This need not mean that the Purāṇa as an independent literature grew up before the Vedic composition. It means that legendary lore existed from remote times and was handed down to posterity without interruption. The Purāṇa or old tales existed but not the Purāṇic literature as such”.—Cf. *The Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, Dec. 1932, No. 4, pp. 752-753.

২। Vide Dr. Weber : *History of Indian Literature* (1914), p. 24.

৩। Vide Macdonell : *History of Indian Literature*, p. 138.

বরাহপুরাণে মধুরার, বামনপুরাণে থানেখরের, কুর্মপুরাণে বারাগসীর, মংস্তপুরাণে নর্মদার ব্রাহ্মণদের প্রভাবের পরিচয় আছে। একটি পুরাণের মধ্যে একাধিক পুরাণের কাহিনী এবং ভাবধারারও মিশ্রণ আছে। মাননীয় পাণ্ডিটারের অভিমত যে ভবিষ্যপুরাণটি মংস্ত, বায়ু ও ব্রহ্মাণ্ডপুরাণের উপাদান বা উপকরণ নিয়ে সংকলিত হয়েছিল। কতকগুলি পুরাণ প্রাকৃতভাষায় ও কতকগুলি আবার সংস্কৃতভাষায় লিখিত হয়েছিল। পরবর্তীকালে প্রাকৃতভাষার পুরাণগুলিকে আবার সংস্কৃতে রূপান্তরিত করা হয়েছিল।^{১০}

কতকগুলি পুরাণে অত্যাশ্চর্য প্রাচীন রাজাদের নামের সঙ্গে সঙ্গে, শূদ্র, নন্দ, মৌর্য, শিশুনাগ, অন্ধ্র ও গুপ্ত রাজাদের নাম ও বংশের উল্লেখ পাওয়া যায়।^{১১} শূদ্ররাজাদের ভিতর মহারাজ বিহিসার ও অজাতশত্রুর নামের উল্লেখ আছে। জৈন ও বৌদ্ধ সাহিত্যে এদের (পুরাণগুলিকে) মহাবীর ও বুদ্ধদেবের সমসাময়িক (খ্রিষ্টপূর্ব ৫ম শতক) বলা হয়েছে। ঐতিহাসিক ভিসেন্ট স্মিথ বিষ্ণুপুরাণে মৌর্যবংশের ও মংস্তপুরাণে অন্ধ্রবংশের বিবরণের উল্লেখ করেছেন। বায়ুপুরাণে গুপ্তবংশের উল্লেখ আছে ও এ'থেকে অনুমান হয় যে, এই পুরাণটি গুপ্তযুগেই লিখিত (সংকলিত?) হয়েছিল।

পুরাণগুলিতে রাজবংশাবলীর পরিচয়ের সঙ্গে সঙ্গে শূদ্র, মল্ল, আভীর, শক, যবন, তুবার, হুন প্রভৃতি জাতির এবং বিশেষভাবে গন্ধর্বদের নামোল্লেখ পাওয়া যায়। গন্ধর্বদের বিষয় পূর্বে উল্লিখিত হয়েছে। সম্রাট অশোকের সময় গন্ধর্বরা স্বাধীন জাতি হিসাবে পরিচিত ছিল। তারা নৃত্য, গীত ও বাজের ছিল একান্ত অমুরাগী। উত্তরাপথে (ভারতের উত্তর-পশ্চিমাঞ্চল) গান্ধার-দেশের তারা অধিবাসী ছিল। পালিসাহিত্যে গান্ধারের পাশাপাশি কান্দীরের উল্লেখ আছে। রামায়ণে (২।৬৮।১২-২২ ; ৭।১১৩।১৪) গান্ধারদেশকে 'গন্ধর্ব-বিষয়'-ও বলা হয়েছে। একটি বৌদ্ধজাতকে কান্দীরকে গান্ধাররাজত্বের অন্তর্ভুক্ত বলে উল্লেখ করা হয়েছে। পুনরায় গান্ধার ও কান্দীর দেশ-দু'টি নাকি পৃথক পৃথকভাবে একজন রাজার অধীনে ছিল এ'কথারও উল্লেখ পাওয়া যায়। খ্রিষ্টপূর্ব ৫৪২—৪৮৬ শতকে কাশ্মীর-প্যারোস > কাশ্মীর > কান্দীর নাকি মেলিতোষের রাজা হেকাতোষের নিয়ন্ত্রাধীনে ছিল। কাশ্মীর বা কান্দীর তখন

১০। Cf. V. S. Rao : *The Quarterly Journal of the Andhra Historical Research Society*, Vol. II, Octo. 1927, No. 2, p. 84.

১১। Cf. Dr. Winternitz : *A History of Indian Literature*, Vol. I, p. 526.

গান্ধারদেশের একটি নগরবিশেষ ছিল। গন্ধর্বেরা সিদ্ধনদের উভয় পার্শ্বে রাজত্ব বিস্তার করেছিল। চৈনিক পরিব্রাজক হুয়েন-সাঙ পুরুষপুরকে (বর্তমান পেশোয়ার) গান্ধারের (দেশ) রাজধানী বলে উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন গান্ধার ও গন্ধর্বদেশ সিদ্ধন ও স্থলেমান-পর্বতের মধ্যবর্তী স্থানে অবস্থিত ছিল।^{১২} পুরাণগুলিতে গন্ধর্বজাতির সঙ্গীতপ্রতিভার কথা উল্লেখ আছে। নারদ, তুষ্ক, বিশ্বাবসু, হাহা, হুহ প্রভৃতি গন্ধর্বদের সঙ্গে সঙ্গে নর্তকী তিলোত্তমা, মিশ্রকেশী, রত্না ইত্যাদি নর্তকীদেরও (দেবদাসী?) উল্লেখ আছে। নারদ, তুষ্ক এরা গন্ধর্বদের আচার্যস্থানীয় ছিলেন। পুরাণগুলি নারদের প্রশংসায় পঞ্চমুখ।

দিগম্বর জৈনসম্প্রদায় নাকি খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী থেকে তাঁদের পুরাণ-রচনার কাজ আরম্ভ করেন। অধ্যাপক উণ্টারনিজ বলেছেন প্রায় ৬২৫ খৃষ্টাব্দে কবি বাণ তাঁর হর্ষচরিতে উল্লেখ করেছেন যে তিনি তাঁর জন্মভূমিতে বায়ুপুরাণ পাঠ করেছিলেন। মীমাংসাকার কুমারিল (প্রায় ৭৫০ খৃষ্টাব্দ) ও শংকরাচার্য (খৃষ্টীয় ৯ম শতাব্দী) পুরাণের বহু অংশ প্রমাণবাক্য হিসাবে তাঁদের ভাণ্ডে উদ্ধৃত করেছেন দেখা যায়। ১২শ শতাব্দীতে রামানুজের ভাণ্ডে পুরাণের উদ্ধৃতি বরং বেশী। প্রায় ১০০০—১০৩০ খৃষ্টাব্দে আরব পরিব্রাজক আলবেকুনী আঠারটি পুরাণ সম্বন্ধে বিদিত ছিলেন। তিনি তাঁর ভ্রমণবিবরণীতে আদিত্য, বায়ু, মৎস্য ও বিষ্ণুপুরাণের অনেক অংশ উল্লেখ করেছেন। বিষ্ণুধর্মোত্তর-পুরাণখানি নাকি তিনি বিশেষভাবে পাঠ করেছিলেন।^{১৩}

পুরাণগুলির রচনাকাল নিয়ে মতভেদ আছে। ডাঃ হাজরা মার্কণ্ডেয়, ব্রহ্মাণ্ড, বায়ু, বিষ্ণু, ভাগবত ও মৎস্যপুরাণগুলি রচনাকাল নির্ণয় করেছেন :

- | | | |
|----------------------|-----|--|
| (১) মার্কণ্ডেয়পুরাণ | ... | খৃষ্টীয় ৩য় থেকে ৫ম শতাব্দী (অনেকে কিছু পরেও বলেন)। |
| (২) ব্রহ্মাণ্ডপুরাণ | } | ... |
| (৩) বায়ুপুরাণ | | |
| (৪) বিষ্ণুপুরাণ | ... | খৃষ্টীয় ৩য় থেকে ৪র্থ শতাব্দী। |
| (৫) ভাগবতপুরাণ | ... | খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দী |

১২। Cf. ডাঃ বেগীমাধব বড়ুয়া : *Asoka and His Inscriptions* (1946), pt. I, pp. 92-93

১৩। Dr. Winternitz : *A History of Indian Literature*, Vol. I, p. 326.

(৬) মৎস্রপুরাণ ... খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ থেকে ৭ম শতাব্দী (অনেকে আবার খৃষ্টীয় ১০০০০ শতাব্দী কিংবা তার আগেও বলেন।

প্রধান বা মহাপুরাণ সংখ্যায় ১৮টি ও তাদের নাম : ব্রহ্ম, পদ্ম, বৈষ্ণব, শৈব বা বায়বীয়, ভাগবত, নারদীয়, মার্কণ্ডেয়, আয়েয়, ভবিষ্য বা ভবিষ্যৎ, ব্রহ্মবৈবর্ত, লিঙ্গ, বারাহ, স্বান্দ, বামন, কূর্ম, মাৎস্র, গারুড় ও ব্রহ্মাণ্ড। এ'ছাড়া বিষ্ণুধর্মোত্তরাদি উপপুরাণের সংখ্যাও আঠারটি। পুরাণেও সঙ্গীতের তথ্য নৃত্যগীত ও বাস্তবের বিবরণ বা আলোচনা আছে। সঙ্গীতের ঐতিহাসিক ক্ষেত্রে তাদের মূল্য অত্যন্ত বেশী। সমাজ, রাষ্ট্র ও ধর্মের বিবর্তন-কাহিনীর সঙ্গে সঙ্গে সঙ্গীতের বিচিত্র বিকাশের কথাও পুরাণগুলিতে পাওয়া যায়। তবে সকল পুরাণেই গান্ধর্ব বা সঙ্গীতের আলোচনা নাই। পুরাণগুলির মধ্যে মার্কণ্ডেয়, বায়ু, অগ্নি, বিষ্ণুধর্মোত্তর (উপপুরাণ) ও বৃহদ্রমপুরাণেই (উপপুরাণ) বিধিবদ্ধভাবে সঙ্গীতের ঔপপত্তিক অংশের আলোচনা আছে। অপরাপর পুরাণেও যে একেবারে সঙ্গীতের বিবরণ নাই—তা নয়, তবে এত কম যে বিশেষ উল্লেখযোগ্য নয়। গুপ্তযুগের মধ্যে আমরা যে কয়টি পুরাণের উল্লেখ পাই তাদের মধ্যে মার্কণ্ডেয়পুরাণে মোটামুটি ও বায়ুপুরাণে বিশেষভাবে (দু'টি অধ্যায়) সঙ্গীতের উপাদানের উল্লেখ আছে। খৃষ্টীয় ৩য়-৪র্থ থেকে ৭ম শতাব্দীর মধ্যে (গুপ্তযুগে) পুরাণসাহিত্যে সঙ্গীতের আলোচনায় তাই মার্কণ্ডেয় ও বায়ু এ'ছ'টি পুরাণের অগ্রণীলন ক'রে সঙ্গীত-উপাদানের পরিচয় দেবার চেষ্টা করব।

॥ মার্কণ্ডেয়পুরাণে সঙ্গীত ॥

পুরাণগুলির মধ্যে মার্কণ্ডেয়, বায়ু, ব্রহ্মাণ্ড, বিষ্ণু, মৎস্র, ভাগবত ও কূর্মই নাকি প্রাচীন, কারণ আদি-সংস্করণের বেশীর ভাগ উপাদান এই পুরাণগুলির মধ্যে পাওয়া যায়।^১ মার্কণ্ডেয়পুরাণ নাকি এ'গুলির মধ্যে আবার প্রাচীন : “One of the oldest and most important of the extant Purāṇas.”^২ মার্কণ্ডেয়পুরাণের বিষয়বস্তুও বিস্তৃত। তবে ঐতিহাসিকরা

১। “* * which are of earlier dates and have preserved much of their older materials.”—Dr. Hāzrā : *Studies in the Purāṇic Records on Hindu Rites and Customs* (1940), p. 8.

২। অধ্যাপক উট্টারনিজ বলেছেন : “* * probably one of the oldest works of the whole Purāṇa literature.”

বলেন এই পুরাণটির (শুধু মার্কণ্ডেয় কেন, সকল পুরাণেরই) সকল অধ্যায় একই সময়ে লিখিত নয়, বিচিত্র বিষয়ের অবতারণা ক'রে বিভিন্ন সময়ে রচিত বা সংকলিত হয়েছিল। বিশেষ করে মাননীয় পার্জিটার^৩, অধ্যাপক উন্টারনিজ প্রভৃতির এই অভিমত। মার্কণ্ডেয়পুরাণের প্রাচীনত্ব নিয়ে অবশ্য ঐতিহাসিকদের ভিতর মতবৈত আছে।^৪

মার্কণ্ডেয়ঋষির নামানুসারে এই পুরাণটির নাম হয়েছে মার্কণ্ডেয়পুরাণ। ত্রীচণ্ডীর বিবরণ ও মাহাত্ম্যই গ্রন্থের কলেবরকে ত্রীবৃদ্ধিসম্পন্ন করেছেন। দেবী দুর্গার মহিমা কীর্তনমূলক ‘দেবীমাহাত্ম্য’ পুরাণখানিও এই পুরাণের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্যভাবে জড়িত। ‘দেবীমাহাত্ম্য’ অংশটি (পুরাণ ?) রচিত ও মার্কণ্ডেয়পুরাণে সংযোজিত হয়েছে সম্ভবত খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীর পরে নয়। অবশ্য ৯৯৮ খৃষ্টাব্দে লিখিত দেবীমাহাত্ম্যের একখানি পাণ্ডুলিপি নাকি পাওয়া যায় ও সে’জন্য অধ্যাপক ভাণ্ডারকরের অভিমত যে সম্ভবত খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীর আগেই দেবীমাহাত্ম্যটি রচিত হয়েছে। খৃষ্টীয় ৬০৮ শতাব্দীতে একটি শিলালিপিতেও নাকি দেবীমাহাত্ম্যের নামোল্লেখ পাওয়া যায়। তা’ছাড়া অনেক ঐতিহাসিকই স্বীকার করেন যে ৬২৫ খৃষ্টাব্দে কবি বাণভট্ট যে ‘চণ্ডীশতক’ রচনা করেন তার উপাদানও তিনি দেবীমাহাত্ম্য থেকে গ্রহণ করেছিলেন। স্মতরাং সে’দিক থেকে দেবীমাহাত্ম্যের রচনাকাল দাঁড়ায় খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ-৭ম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে কিংবা খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীতে।^৫ মাননীয় পার্জিটার

৩। “The Devīmāhātmya, the latest part, was certainly complete in the 9th century and very certainly in the 5th or 6th century A.D. The third and fifth parts (i.e. chaps. 45-81 and 93-136 respectively), which constituted the original Purāṇa, were very probably in existence in the third century, and perhaps even earlier; and the first and second parts (i.e. chaps. 1-9 and 10-44 respectively) were composed between that two periods”.—Cf. *Mārkaṇḍeya-Purāṇa* (Eng. Trans.), Introduction, p. xx.

৪। মাননীয় ভীষ্মশঙ্কর রাওয়ের মতে ব্রহ্মপুরাণই প্রাচীন ও আদি। বিষ্ণুপুরাণ নাকি প্রাচীনতমদের ভিতর তৃতীয়। অনেকে বায়ুপুরাণকে আবার প্রাচীনতম বলেন। তিনি উল্লেখ করেছেন: “The Brahma-Purāṇa stands first and it is called Ādi-Purāṇa and Viṣṇu-Purāṇa stands third in the list. Some are of opinion that Vāyu was the oldest.”—Cf. *The Quarterly Journal of the Andhra Historical Research Society*, Vol. II, Octo. 1927, No. 2, p. 85.

৫। অধ্যাপক উন্টারনিজ বলেছেন: “We may probably regard those sections as the oldest, in which Mārkaṇḍeya is actually the speaker and

মার্কণ্ডেয়পুরাণের সকলের চেয়ে প্রাচীন অধ্যায়গুলির রচনাকাল খ্রীষ্টীয় ৩য় শতাব্দী ব'লে অনুমান করেন।^৩

বেদবিভাগকর্তা ও পুরাণ-রচয়িতা বেদভ্যাস বা ব্যাসকে অনেকে সঙ্গীতশাস্ত্রী ব'লেও উল্লেখ করেছেন। সারদাতনয় তাঁর 'ভাবপ্রকাশন' গ্রন্থে বলেছেন,

অশ্রাব্যমেব ভরতঃ দ্বাবক্ষ্যাবিতি কোহলঃ ।

ব্যাসাঙ্গনয়গুরবঃ প্রাহরক্কত্রয়ং যথা ॥

শাঙ্গদেব কিন্তু সঙ্গীত-রত্নাকরে পূর্বাচার্যগণের তালিকায় ব্যাসের নামোল্লেখ করেন নি। তাই পুরাণ-সংকলিতা ব্যাস ও সঙ্গীতশাস্ত্রী ব্যাস (অবশ্য সঙ্গীত-গ্রন্থকার হিসাবে ব্যাস সত্যিকারের কোন ঐতিহাসিক ব্যক্তি কিনা তারও প্রমাণ নাই) এক ও অভিন্ন ব্যক্তি নয় বলেই আমাদের ধারণা। ডাঃ রায়বন তাঁর *Early Saṅgita Literature* নিবন্ধে এ'প্রশ্নটি আলোচনা করেছেন দেখা যায়। এর মীমাংসা হিসাবে তিনি দু'টি সম্ভাবনার কথা উল্লেখ করেছেন : (১) প্রথম—বিভিন্ন পুরাণের রচয়িতা বা সংকলয়িতা হিসাবে ব্যাস (বেদব্যাস) পরিচিত। কয়েকটি পুরাণে নৃত্য, গীত, বাজ ও নাট্যের আলোচনা আছে ও সে'দিক থেকে সঙ্গীতের পরিচয় দেওয়ার জন্য তিনি সঙ্গীতশাস্ত্রী হিসাবে গণ্য হ'তে পারেন, এবং (২) দ্বিতীয়—ব্যাসের নামাঙ্কিত হয়তো কোন একটি নাট্যগ্রন্থ ছিল ও তারি জন্য তাঁকে সঙ্গীত বা নাট্যাচার্য বলা হয়।^৪ কিন্তু পুরাণে উল্লিখিত সঙ্গীত-আলোচনার উদ্বোধক কিংবা আনুমানিক একটি নাট্যগ্রন্থের রচয়িতা

instructs his pupil Kṛatstuki upon the creation of the world, the ages of the world, the genealogies and the other subjects peculiar to the Purāṇas."

৬। "May belong to the third century A.D."

৭। "Sārādātānaya mentions at the beginning of his work that he studied and learnt the schools of the following writers on Nāṭya—Sadāśiva, Śiva, Pārvaṭī, Gaurī, Vāsukī, Sarasvatī, Nārada, Kumbhodbhava i.e. Agastya, Vyāsa, Bharata's pupils and Añjaneya. * * Vyāsa is quoted now and then by Sārādātānaya. There are two possibilities. * * The story of the origin of Nāṭya which Sārādātānaya attributes to Vyāsa, the exact number of acts in *Utsṛīṭikāṃka*, according to Vyāsa referred to by Sārādātānaya, are not traceable to the known Purāṇas which deal with drama and music. The other possibility is that there was some work on Nāṭya current as Vyāsa's. Anyway Vyāsa is not a mere name, since Sārādātānaya attributes to him two definite opinions on pp. 55 and 251."—*The Journal of the Music Academy*, Vol. III, 1932, pp. 29-30.

হিসাবে পুরাণ-সংকলয়িতা বেদবাস্য তথা ব্যাসকে সঙ্গীতশাস্ত্রী হিসাবে গ্রহণ করার কোন যৌক্তিকতা ও সার্থকতা আছে ব'লে আমরা মনে করি না। তবে সঙ্গীতশাস্ত্রী হিসাবে কোন 'ব্যাস' যদি থাকেন তিনি সম্ভবত ভাব-প্রকাশনকার সারদাতনয়ের (খৃষ্টীয় ১২৭৫-১২৫০) কিছু পূর্বে জীবিত ছিলেন।

মার্কণ্ডেয়পুরাণ ২৩৭-তম অধ্যায়ে বিভক্ত। কিন্তু সকল অধ্যায়েই সঙ্গীতের তথা নৃত্য, গীত ও বাস্তব প্রসঙ্গ নাই। প্রথম অধ্যায়ের ৩৪-৩৫ শ্লোক-দুটিতে নৃত্য ও নর্তকের গুণাগুণ সম্বন্ধে সামান্যভাবে উল্লেখ আছে। দেবরাজ ইন্দ্রের সভায় দেবর্ষি নারদ এবং নর্তকীদের মধ্যে রম্ভা, মিশ্রকেশী, উর্বশী, তিলোত্তমা, শ্বতাচী, মেনকা প্রভৃতি উপস্থিত। ইন্দ্র নারদকে আদেশ করলেন অমরাদের নৃত্য করার জন্ত। নারদ তখন অমরাদের উদ্দেশ্য ক'রে বলেন,

যুয়াকমিহ সর্বাঙ্গাং রূপোদার্যগুণাধিকম্।

আত্মানং মনুতে যা তু সা নৃত্যতু মমাগ্রতঃ ॥

গুণরূপবিহীনান্নাঃ সিদ্ধিনাট্যান্ত নাস্তি বৈ।

চার্ঘ্যিষ্ঠানবমৃত্যং নৃত্যমগ্ধবিড়ম্ভনম্ ॥

‘তোমাদের মধ্যে নিজেকে সকলের চেয়ে রূপ, গুণ ও ঐদার্যশালিনী ব'লে যার জ্ঞান বা ধারণা আছে, সেই আমার সামনে নৃত্য করুক, কেননা গুণ-রূপবিহীনা নারীর কোন বিষয়েই সিদ্ধিলাভ করা সম্ভব নয়। সুন্দর অঙ্গসৌষ্টববিশিষ্ট নৃত্যই নৃত্য-রূপে পরিগণিত, অথবা বিড়ম্বনা-মাত্র’।

এখানে নর্তকীর গুণাগুণ বিচার করা হয়েছে। নৃত্যে সকলের অধিকার নাই এই বলাই পুরাণকারের উদ্দেশ্য। কণ্ঠ-সঙ্গীতের মতো নৃত্যও রস ও ভাবকে আশ্রয় ক'রে প্রকাশ পায়। তাই নট ও নটিকে (নর্তক ও নর্তকী) রূপ, গুণ ও উদার মনোভাবের অধিকারী হ'তে হয়, নচেৎ রস ও ভাবের অভিব্যক্তি হয় না, নৃত্যও বিফল হয়। পুরাণে তাই গন্ধর্ব ও অমরাদের নর্তক ও নর্তকী হিসাবে প্রশংসা করা হয়েছে। উভয় শ্রেণীর শিল্পীরাই স্বর্গ ও মর্ত্যের অধিবাসী। মার্কণ্ডেয়পুরাণে “প্রগীতগন্ধর্বগণাঃ প্রনৃত্তাপ্সরস্যাংগণাঃ” শ্লোকে গন্ধর্ব ও অমরাদের স্বর্গের নৃত্যশিল্পী হিসাবে গণ্য করা হয়েছে।

মার্কণ্ডেয়পুরাণের ২৩শ অধ্যায়েই সঙ্গীতের বিশেষ পরিচয় দেওয়া হয়েছে। তবে অগ্গা পুরাণ যেমন বায়ু, বৃহস্পতি ও বিশ্বকর্মেত্তর প্রভৃতির তুলনায় মার্কণ্ডেয়পুরাণে সঙ্গীতের আলোচনা সংক্ষেপ। তা'হলেও সঙ্গীতের সত্যাকারের সত্যের পরিবেশন করতে পুরাণকার কার্পণ্য দেখান নি। মার্কণ্ডেয়পুরাণের ২৩শ

অধ্যায়ে দেখা যায়, নাগরাজ অশ্বতর, তাঁর ভাই কঞ্চল ও দেবী সরস্বতী সঙ্গীতের আলোচনায় প্রধান অংশ গ্রহণ করেছেন। দেবী সরস্বতীর বিবর্তমান ইতিহাস উল্লেখযোগ্য। সঙ্গীত-রসিকের শার্ঙ্গদেব উল্লেখ করেছেন : “সামগীতিরতো ব্রহ্মা বীণাসক্তা সরস্বতী”। বীণার সঙ্গে সরস্বতীর সম্পর্ক সর্বত্রই দেখানো হয়েছে : ‘বীণাপুস্তকধারিণী’। দেবী সরস্বতী বৈদিক যজ্ঞের সোমলতা তথা ‘সোম’ থেকে ওম, ইড়া, স্বাহা, স্বধা, গায়ত্রী এবং পরে ‘বাক্’ বা বাগদেবীতে রূপান্তরিত হয়েছেন। বৌদ্ধ ‘সাধনমালা’ গ্রন্থে সরস্বতীকে ‘ভদ্রকালী’ নামে অভিহিত করা হয়েছে এবং এখানে-পর্যন্ত সরস্বতীর প্রণামমন্ত্রে পাওয়া যায় : “সরস্বতৈঃ নমো নিত্যং ভদ্রকাল্যৈঃ নমো নমো”। বৌদ্ধমতাবলম্বীরা দুর্গা, তারা, অপরাজিতা, গণেশ, কালী, ব্রহ্মা প্রভৃতিকে বৌদ্ধদেবী বলেন, কিন্তু আসলে তাঁরা হিন্দু দেবদেবী এবং বৌদ্ধ তান্ত্রিকরা পরে তাঁদের নিজস্ব দেবদেবীর কোঠায় অন্তর্ভুক্ত করেছেন কিনা তা আলোচনার বিষয়।^৮ সাধারণত সরস্বতীকে আমরা জ্ঞান, বিজ্ঞা ও সঙ্গীতের অধিষ্ঠাত্রী দেবী-রূপে কল্পনা করি।

অশ্বতর নাগরাজ ও কঞ্চল তাঁর ভ্রাতা। সম্ভবত এঁরা নাগবংশ থেকে জন্মগ্রহণ করেছিলেন। প্রাচ্যবিজ্ঞামহানব নগেন্দ্রনাথ বসু উল্লেখ করেছেন : নাগপূজার প্রবর্তন করেন নাগবংশের রাজারা ও এঁরা ছিলেন সৌখিন্যানন্দেরই একটি শাখা-বিশেষ। সেই সময়ে ভারতবর্ষের সকল সভ্যদেশে নাগবংশীয় রাজাদের প্রভাব ছড়িয়ে পড়েছিল। সম্রাট আলেকজান্ডার নাকি পঞ্চাবে নাগপূজা ও নাগোপাসকদের প্রভাব লক্ষ্য করেছিলেন।^৯ মাননীয় ফার্গুসন সাঁচীর পূর্বদ্বারে নাগপূজকদের একটি প্রস্তরমূর্তির কথা উল্লেখ করেছেন।^{১০} গুনভেডল সাহেবও সাঁচীর প্রাচীন প্রস্তরচিত্রে নাগোপাসকদের মূর্তির কথা উল্লেখ করেছেন।^{১১} অন্ধ্রের ওয়াটারের অভিমতও তাই।^{১২} নন্দবংশের রাজত্বের আগে ভারতের ইতিহাসে শিশুনাগবংশের নাম উল্লেখযোগ্য। নাগ বা সর্পের উপাসনার সঙ্গে শিশুনাগবংশ সম্পর্কিত কিনা তা ঠিক জানা যায় না। তবে পালিসাহিত্যে ও পুরাণে নব নন্দের নামোল্লেখ আছে। ভগবান বুদ্ধের মহাপরিনির্বাণের ১৪০ বছর পরে

৮। প্রজ্ঞানানন্দ : ‘ত্রিহুগা’ (১৩৫৪ সাল), পৃ: ৮-১১২ষ্টব্য।

৯। Cf. *The Archaeological Survey of Mayurvanja* (1911), Vol. I, pp. xxxv-xxxvi.

১০। Cf. *Tree and Serpent-Worship*, p. 133.

১১। Cf. *Buddhist Art in India*, p. 62.

১২। Cf. *On Yuān Chawāng*, Vol. II, p. 133.

সম্ভবত খৃষ্টপূর্ব ৩৪৮ অথবা ৩৪৭ শতকে নন্দবংশের—অনেকের মতে পৌরাণিক শিশুনাগ বা শৈশুনাগবংশের অবসান হয়। শিশুনাগবংশের অভ্যুদয় ও অবসান যুগেই অভ্যুদয় হয় এবং তখনই হয়েছিল।^{১৩} নাগোপাসকদের প্রভাব ও বিস্তৃতিও একসময়ে ভারতের সর্বত্র ও ভারতের দেশে ছড়িয়ে পড়েছিল।^{১৪} মাননীয় চমনলাল মেক্সিকোতে নাগপূজকদের প্রভাব লক্ষ্য করেছিলেন, তাই তিনি সেখানকার সভ্যতা ও সংস্কৃতিকে হিন্দু তথা ভারতবর্ষীয় ব'লে উল্লেখ করেছেন : “The worship of the snake in India and Mexico is one of the important links between the Hindus, Māyas and Artecs.”^{১৫}

অশ্বতর ও কঞ্চল সঙ্গীত-সমাজে বিশেষ পরিচিত, কেননা তাঁরা দু'জনেই ছিলেন গান্ধর্বশাস্ত্রে পারদর্শী। তাঁদের রচিত সঙ্গীতের প্রামাণিক গ্রন্থও নাকি ছিল। মহাভারতের অনেক জায়গায় কঞ্চল ও অশ্বতরের নামোল্লেখ পাওয়া যায়। যেমন মহাভারতের আদিপর্বে (৩৫ অঃ ১০ শ্লোঃ) “কঞ্চলাশ্বতরৌ চাপি নাগঃ কালীয়কস্তথা”। শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে উল্লেখ করেছেন “অশ্বতরস্তথা” (১১১৬), অথবা “এতদল্লনিগাম্বাহঃ কঞ্চলাশ্বতরাদয়ঃ, অল্লদ্বিশ্রুতিকে রাগভাষাদাবপি তন্মতম্” (১১৭২২)। দ্বিতীয় উদ্ধৃতিটিতে শার্ঙ্গদেব স্বর ও শ্রুতির প্রয়োগের বেলায় ‘তন্মতম্’ অর্থাৎ ‘ভরতাদীনঃ সন্মতম্’ ও সঙ্গে সঙ্গে ব'লে কঞ্চল ও অশ্বতরের মতেরও নিদর্শন দিয়েছেন। শুধু তাই নয়, শার্ঙ্গদেব কঞ্চল ও অশ্বতরকে নাট্যশাস্ত্র-কার ভরতের মতো সম্মান ও শ্রদ্ধা দেখিয়েছেন। এ'ছাড়া কোহল ও দত্তিল অথবা নারদ ও তুণ্ডুর নাম যেমন একসঙ্গে প্রায় উল্লিখিত হয়, কঞ্চল ও অশ্বতরের নামও তাই, প্রামাণিক সঙ্গীতাত্মক হিসাবে এঁদের উভয়ের নামই একসঙ্গে প্রায় সর্বত্র ব্যবহৃত হয়। এ'সম্বন্ধে পূর্বেও আমরা উল্লেখ করেছি।

১৩। Cf. ডাঃ বড়ুয়া : *Asoka and His Inscriptions* (1946), Vol. I, pp. 41-42.

১৪। শ্রীবিমলাচরণ লাহা উল্লেখ করেছেন শিশুনাগবংশ খৃষ্টপূর্ব ৬০০ শতকের পূর্বেই প্রতিষ্ঠিত হয় : “The Śiśunāga dynasty was established before 600 B.C. (perhaps in 642 B.C.) by chieftain of Banaras named Śiśunāga who fixed his capital at Giribraja or Rājagriha” (*Tribes in Ancient India*, 1943, p. 199)। তিনি আরো বলেছেন অঙ্গ ও মগধের ভিতর দিয়ে যে চম্পানদী প্রবাহিত ছিল তার তীরদেশে চাম্পের নামে একজন নাগরাজা বাস করতেন।

১৫। Vide *Hindu America* (1941), p. 18.

মার্কণ্ডেয়পুরাণের উপাখ্যানটি হ'ল : নাগরাজ অশ্বতর কঠোর তপশ্চা ক'রে দেবী সরস্বতীকে সন্তুষ্ট করলেন। দেবী সন্তুষ্ট হ'য়ে অশ্বতরকে বর দিতে চাইলেন : “এবং স্তুতা তদা দেবী বিষ্ণোর্জিহ্বা সরস্বতী”। সূর্যের আর একটি নাম বিষ্ণু। সরস্বতী সূর্য তথা সূর্যরশ্মিরই অভিন্ন মূর্তি বিষ্ণোর্জিহ্বা। অগ্নিরও একটি নাম নারায়ণ বা বিষ্ণু, কেননা অগ্নি হ'ল রাত্রিকালের কিংবা পৃথিবীস্থ সূর্য, স্তুতরাং দেবী অগ্নিরও প্রতীক। ব্রাহ্মণসাহিত্যে ও সংহিতায় দেবী নদীরূপাও বটে। শতপথব্রাহ্মণে (৩২।৪।২-৭) সরস্বতীর একটি উপাখ্যান সোমলতা ও গন্ধর্বগণের সঙ্গে আবার সম্পর্কিত হয়েছে। মার্কণ্ডেয়পুরাণকার দেবীকে “বিষ্ণোর্জিহ্বা” এই উপাধি দিয়ে বৈদিকের সঙ্গে পৌরাণিক সংস্কৃতির একটি যোগসূত্র রক্ষা করার চেষ্টা করেছেন।

অশ্বতর বর ভিক্ষা করলে দেবী সরস্বতী নাগরাজকে বলেন,

বরং তে কঞ্চলভ্রাতঃ প্রযচ্ছাম্যুরগাধিপ।

তদুচ্যতাং প্রদাস্তামি যং তে মনসি বর্ততে ॥

‘নাগরাজ অশ্বতর, তুমি ইচ্ছামুখ্যায়ী যে বর প্রার্থনা করবে আমি সেই বরই তোমায় দেব’। অশ্বতর দেবীর কথায় প্রীত হ'য়ে উত্তর করলেন,

সহায়ং দেহি দেবি ত্বং পূর্বং কঞ্চলমেব মে।

সমস্তস্বরসম্বন্ধমুভয়োঃ সম্প্রযচ্ছ চ ॥

‘দেবি, প্রথমে ভ্রাতা কঞ্চলকে আমার সহায়কের যোগ্যতা দান করুন। পরে সঙ্গীতশাস্ত্রের সকল জ্ঞান যাতে আমাদের দু'জনের অধিগত হয় তার বিধান করুন। ভ্রাতা কঞ্চলের জন্তুও বর প্রার্থনা করাতে দেবী অশ্বতরের উদারতায় একান্ত সন্তুষ্ট হ'য়ে বলেন : ‘তথাস্তু’—তাই হোক। তারপর অশ্বতর ও কঞ্চলকে এই কথা ব'লে দেবী বর দান করলেন,

সপ্তস্বরঃ গ্রামরাগাঃ সপ্ত পন্নগসত্তম।

গীতকানি স সপ্তৈব তাবতীশ্বাপি^{১৬} মুর্ছনাঃ ॥

তানান্টৈকোনপঞ্চাশং^{১৭} তথা গ্রামজয়ঞ্চ যং।

এতং সর্বং ভবান্ গাতা^{১৮} কঞ্চলশ্চ তথানঘ^{১৯} ॥

১৬। পাঠভেদ — তাবত্যাশ্বাপি

১৭। ” — তানান্টৈকোনপঞ্চাশং

১৮। ” — যেস্তা

১৯। ” — কঞ্চলশ্চৈব তেহনজ

জ্ঞানসে মৎপ্রসাদেন ভূজগেন্দ্রাপরং তথা ।

চতুর্বিধং পদং^{২০} তালং^{২১} ত্রিপ্রকারং লয়ত্রয়ম্ ॥

যতিত্রয়ং^{২২} তথা তোত্বং^{২৩} ময়া দত্তং চতুর্বিধম্ ।

* * * *

অশ্রান্তগর্তমায়ত্ত্বং স্বরব্যঞ্জনসম্মিতম্^{২৪} ।

তদশেষং ময়া দত্তং ভবতঃ কঞ্চলশ্চ চ ॥

তথা নাগশ্চ ভূর্লোকে পাতালে চাপি পন্নগ ।

প্রণেতারৌ ভবন্তৌ চ সর্বশাস্ত্র ভবিষ্যতঃ ।

পাতালে দেবলোকে চ ভূর্লোকে চৈব পন্নগৌ ॥

‘নাগরাজ, তোমরা দু’জনেই সাতটি স্বর, সাতটি গ্রামরাগ, সাত রকম গীতি, সাতটি মুর্ছনা, উনপঞ্চাশ তান ও ষড়্জাদি তিনটি গ্রাম সম্বন্ধে জ্ঞান লাভ করবে। চারটি পদ, তিনটি তাল, তিনটি প্রকার, তিনটি লয়, তিনটি যতি ও চার রকমের তোত্ব (আতোত্ব ?) সম্বন্ধেও তোমরা জ্ঞান অর্জন করবে। আমার প্রসাদে এদের অন্তর্গত স্বর ও ব্যঞ্জনযুক্ত সঙ্গীতের যাবতীয় উপাদানের তোমরা অধিকারী হবে। আমি তোমাকে ও কঞ্চলকে সমস্তই দান ক’রলাম। স্বর্গে, মর্ত্যে ও পাতালে ও কার্ধত সর্বলোকে সঙ্গীতবিচার সাধক ও ধারক হিসাবে তোমরা শ্রদ্ধা ও সমাদর লাভ করবে’ ।

আখ্যানটি রূপক, কিন্তু আখ্যানের নায়ক বা উপলক্ষ্য অশ্বতর ও কঞ্চল মনে হয় ঐতিহাসিক ও প্রমাণিক সঙ্গীতশাস্ত্রী। সম্ভবত অশ্বতর ও কঞ্চল নাগোপাসক ছিলেন। অশ্বতরের উপাধি ‘নাগরাজ’, অথবা তাঁরা নাগবংশজাত রাজাও হ’তে পারেন ।

মার্কণ্ডেয়পুরাণে সঙ্গীতের উপাদান সামান্য হ’লেও মূল্যবান। ষড়্জাদি সাতটি গ্রামরাগের আলোচনা আমরা পূর্বে করেছি। নারদীশিক্ষায় নারদ (১ম) ষাড়ব, পঞ্চম, মধ্যমগ্রাম, ষড়্জগ্রাম, সাধারণত, কৈশিকমধ্যম ও কৈশিক এই সাতটি গ্রামরাগের পরিচয় দিয়েছেন। মধ্যমগ্রামজাত কৈশিক ও কৈশিকমধ্যম

-
- | | | | |
|-----|---|---|-----------------------|
| ২০। | ” | — | পন্নগ |
| ২১। | ” | — | কালম্ |
| ২২। | ” | — | গীতত্রয়ম্ |
| ২৩। | ” | — | কালম্ |
| ২৪। | ” | — | স্বরব্যঞ্জনমোশ্চ যৎ । |

গ্রামরাগ-দু'টির পার্থক্য ও স্বরূপের কথা আমরা পূর্বে উল্লেখ করেছি। গ্রামজাত গ্রামরাগ-সাতটির প্রচলন থাকায় সাতটি গ্রামের প্রয়োগও যে খৃষ্টীয় ৩য় থেকে ৫ম কিংবা ৬ষ্ঠ শতাব্দীর সমাজে ছিল পুরাণকার তারই যেন ইঙ্গিত দিয়েছেন এ'কথা আমরা ধরে নিতে পারি। গ্রামরাগ সাতটি, স্তুরাং (গ্রাম-) রাগগীতিও সাতটি। বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গ 'ইদানীং সম্প্রবক্ষ্যামি' বলে শুদ্ধা, ভিন্নকা, গোড়িকা, রাগগীতি, সাধারণ, ভাষা ও বিভাষা এই সাতটি গীতির উল্লেখ করেছেন।^{২৫} মতঙ্গ নাট্যশাস্ত্রকার ভারতের মতামুবর্তী হ'লেও গীতি তথা গ্রামরাগগীতির বেলায় নিজস্ব মতবাদ কিংবা তদানীন্তন সময়ে সমাজে প্রচলিত ধারারই পরিচয় দিয়েছেন। মুর্ছনা, তান, গ্রাম প্রভৃতির পরিচয় আমরা দিয়েছি। “গ্রামত্রয়ঞ্চ”—তিনটি গ্রামের তথা ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার গ্রামের নামোল্লেখ করলেও খৃষ্টীয় ৩য় থেকে ৫ম শতাব্দীর সমাজে যে গান্ধারগ্রামের অপ্রচলন হয়েছিল তা পূর্বে উল্লেখ করেছি। নিষুক্ত ও অনিষুক্তভেদে পদ দু'রকম। নিবন্ধ ও অনিবন্ধ ভেদেও আবার পদ দু'রকম : “নিবন্ধানিবন্ধঞ্চ তৎপদং দ্বিবিধং নৃত্যতম্”। বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত তিন লয়। সমা, স্রোতোগতা ও গোপুচ্ছা তিন যতি। সামুদগ, সমুদগ ও বিরুক্ত তিনটি প্রকার : “সামুদগাশ্চ সমুদগোহপি বিরুক্তশ্চেতি কীৰ্তিতঃ”। আবাপ, নিষ্কাম, বিক্ষেপ ও প্রবেশক চারটি তাল। এক একটি গ্রামের মুর্ছনা সাতটি করে। সাতটি মুর্ছনা বলতে মুখ্য বা প্রধান গ্রাম হিসাবে মনে হয় ষড়্জেরই সাতটি (উত্তরমল্লাদি) মুর্ছনার কথা পুরাণকার উল্লেখ করেছেন। অশ্বতর ও কঞ্চলকে বর দান ক'রে দেবী সরস্বতী অন্তর্হিতা হলেন,

ইত্যুক্তা সা তদা দেবী সর্বজিহ্বা সরস্বতী ।

জগামাদর্শনং সৃষ্টো নাগশ্চ কমলেক্ষণা ॥

তয়োশ্চ তদযথাবৃত্তং ভ্রাতোঃ সর্বমজায়ত ।

বিজ্ঞানমুভয়োরগ্র্যং পদতালস্বরাদিকম্ ॥

* * * *

গীতকৈঃ সপ্তভিনাগৌ তদ্বীলয়সমম্বিতৌ ॥

এখানে সরস্বতীকে বিষ্ণোজিহ্বার পরিবর্তে সর্বজিহ্বা—‘সকলের জিহ্বাস্বরূপা’ বলা হয়েছে। সরস্বতী বিদ্যা বা জ্ঞানের প্রতীক। জ্ঞান বা চৈতন্য প্রাণীমাত্রেরই অধিষ্ঠান, চৈতন্য ছাড়া কোন জীব বা প্রাণীই বাঁচতে পারে না, কাজেই সরস্বতী

২৫। সাতটি গীতি বলতে ঝক, গাথা, পাণিকা বা ওবেনক, রোবিলক, উল্লোপাদিও হ'তে পারে, কিন্তু এরা ব্রহ্মগীতি। পুরাণকার ব্রহ্মগীতিকে লক্ষ্য করেনি বলে মনে হয়।

যে সর্বজিহ্বা এ' বিষয়ে আর সন্দেহ কি। অশ্বতর ও কঞ্চল গান্ধর্ববিজ্ঞায় পারদর্শী ছিলেন। পদ, তাল ও স্বর-সম্বন্ধে তাঁদের জ্ঞান অধিগত হয়েছিল। পদ, তাল ও স্বরই আসলে গান্ধর্বগানকে প্রাণবান করে।

মার্কণ্ডেয়পুরাণকার পুনরায় উল্লেখ করেছেন,

(ক) গীতশব্দৈস্তথাগুত্র বীণাবেণুস্বনান্নুগৈঃ।

মৃদঙ্গপণবাতোগুং হারিবেশ্যশতাকুলম্ ॥

—(২৩শ অধ্যায়)

(খ) বীণাবেণুস্বনং গীতং কিন্নরাণাং মনোহরম্।

—(৬১-তম অধ্যায়)

(গ) বীণাবেণুমৃদঙ্গানাবাতোগুত্র পরিগ্রহম্।

করোতি গায়তাং বিস্তং নৃত্যতাঞ্চ প্রযচ্ছতি ॥

—(৬৮-তম অধ্যায়)

(ঘ) প্রাবাদ্যন্ত ততস্তত্র বেণুবীণাদিদূরাঃ।

পণবাঃ পুঙ্করাষ্ট্চব মৃদঙ্গাঃ পটহানকাঃ।

দেবদুন্দুভয়ঃ শংখাঃ শতশোহথ সহস্রশঃ ॥

গায়ন্তিষ্ট্চব গঙ্ঘবৈনুত্যাঙ্তিশ্চাপ্সরোগর্গণৈঃ।

তুর্ঘবা দিত্রঘোমৈশ্চ সর্বং কোলাহলীকৃতম্ ॥

—(১০৬-তম অধ্যায়)

(ঙ) জগুঃ কেচিৎ তথৈবাগ্রে মৃদঙ্গপটহানকান্।

অবাদয়ন্ত চৈবাগ্রে বেণুবীণাদিকাংস্তথা ॥

—(১২৮-তম অধ্যায়)

মার্কণ্ডেয়পুরাণের সময়ে বেণু, বীণা, দূর, পণব, পুঙ্কর, মৃদঙ্গ, পটহ, আগক, দেবদুন্দুভি, শঙ্খ প্রভৃতি বাগের প্রচলন ছিল। শুধু তাই নয়, “শতশোহথ সহস্রশঃ”—শত শত সহস্র সহস্র বীণা, বেণু প্রভৃতির ব্যবহার ছিল। কিন্তু পুরাণকার বীণার শ্রেণীভেদের কথা, অর্থাৎ কত রকম বীণার প্রচলন ছিল সে সম্বন্ধে কোন-কিছু উল্লেখ করেন নি।

গান ও বাগের সঙ্গে তখন নৃত্যের প্রচলন ছিল এবং তা কিন্নর, অপ্সরা প্রভৃতি ছাড়াও অভিজাতবংশীয় অন্তঃপুরচারিণীদের মধ্যে প্রসারিত ছিল কিনা সে-বিষয়ে পুরাণকার নিরুত্তর থাকলেও ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে আমরা জানিতে পারি যে পুরুষ ও নারী সকলেই তখন গীত ও নৃত্যকলার চর্চা করত।

পুরাণকার নৃত্যপ্রসঙ্গে পুনরায় উল্লেখ করেছেন,

(ক) প্রগীতগন্ধর্বগণাঃ প্রনৃত্তাপ্সরসাংগণাঃ ।

হারহুপুরমাধুৰ্বেশোভিতান্যন্তমানি চ ॥

—(১০ম অধ্যায়)

(খ) বিশ্বাচী চ যুতাচী উর্বশুথ তিলোত্তমা ।

মেনকা সহজ্ঞা চ রন্তাচাপ্সরসাং বরাঃ ॥

ননৃত্তগতামীশে লিখ্যামানে বিভাবসৌ ।

হাবভাববিলাসাত্যান্ কুবন্তোহভিনয়ান্ বহুন্ ॥

—(১০৬-তম অধ্যায়)

(গ) ননৃত্তশ্চ তথা তত্র বহুবোহপ্সরসাং গণাঃ ।

পুষ্পবৃষ্টিমুচো মেঘা জগজ্জুর্ঘৃহ্নিঃস্বনাঃ ॥

—(১২৭-তম অধ্যায়)

নৃত্য ছাড়া নাটকাভিনয়েরও প্রচলন ছিল। বিশ্বাচী, যুতাচী, তিলোত্তমা প্রভৃতি অপ্সরারা নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত হাব ভাব, অঙ্গহার ও মূর্ত্তাদির যথাযোগ্য প্রয়োগ ক'রে নৃত্য ও গীতের সঙ্গে নাটকের প্রত্যক্ষ রূপ দান করত। বিবাহ-বাসরে, মাস্তুলিক কর্মে ও রাজসভায় নৃত্য, গীত ও বাজের অবাধ প্রচলন ছিল। ৬৯-তম অধ্যায়ে উল্লেখ আছে মহারাজ উত্তানপাদের পুত্র রাজা সুরুচি যখন সুরাপানে রত তখন বারবিলাসিনীরা নৃত্য-গীতে তাঁকে আনন্দ দান করেছিল : “বারমুখে: প্রগীয়মানমধুরৈর্গেয়গায়নতংপঠৈঃ”। এ'থেকে বোঝা যায় যে, রাজসভায় বারবিলাসিনীদের প্রবেশ নিষিদ্ধ ছিল না। পুরাণকার বারবিলাসিনী (‘বারমুখে:’) বলতে যুতাচী, মেনকা, বিশ্বাচী, সহজ্ঞা প্রভৃতি অপ্সরাদের নির্দেশ করেছেন কিনা বলা যায় না। অবশ্য রামায়ণে, মহাভারতে বা অগ্নিষ্ট পুরাণে রাজসভায় অপ্সরাদের নৃত্য-গীতের কথা সুপরিচিত এবং সে-সম্বন্ধে আমরা পূর্বে আলোচনা করেছি।

॥ বায়ুপুরাণে সঙ্গীত ॥

বায়ু বা বায়বপুরাণে শৈবধর্মের প্রভাব থাকায় একে শিবপুরাণও বলা হয়। মাননীয় পার্জিটার বায়ুপুরাণকে ব্রহ্মাওপুরাণেরই একটি অবিচ্ছেদ্য অংশ বলেছেন। পণ্ডিত হপ্কিন্স ও হোল্জম্যানের অভিমত যে এই পুরাণটি মহাভারত ও

হরিবংশের চেয়ে প্রাচীন, কেননা মহাভারত ও হরিবংশের জায়গায় জায়গায় বায়ুপুরাণ থেকে কোন কোন অংশ উদ্ধৃত দেখা যায়। কবি বাণভট্ট (প্রায় ৬২৫ খৃষ্টাব্দ) উল্লেখ করেছেন যে তিনি বায়ুপুরাণের পাঠ শুনেছিলেন এবং তাতে গুপ্তরাজাদের কাহিনী বর্ণিত ছিল। কবি বাণের স্বীকৃতি থেকে অধ্যাপক ভাণ্ডারকর-প্রমুখ ঐতিহাসিকরা অনুমান করেন যে তাহলে কবি বাণের সময়ে কোন একটি পুরাণ ছিল ও সে'টি নিশ্চয়ই বায়ুপুরাণ। তাই বায়ুপুরাণের সংকলন-কাল মনে হয় খৃষ্টীয় ৫ম শতাব্দীর আগে বা খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দীতে। আমরা পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে ডাঃ হাজরা খৃষ্টীয় ৩য় থেকে ৫ম শতাব্দীতে বায়ুপুরাণের রচনা বা সংকলন-কাল নির্ণয় করেছেন। আভীর, শক, হুণ, স্লেচ্ছ (?) প্রভৃতি জাতির ইতিকাহিনীও এতে বর্ণিত আছে। খৃষ্টীয় ১০৩০ শতাব্দীতে আলবেরুণী তাঁর বিবরণীতে যে আঠারটি পুরাণের নাম উল্লেখ করেছেন বায়ুপুরাণ তাদের অগ্রতম।

বায়ুপুরাণের ৮৬ এবং ৮৭-তম অধ্যায়-দুটিতে সঙ্গীতের ঔপপত্তিক আলোচনা আছে। বায়ুপুরাণে সঙ্গীতকে বলা হয়েছে 'গান্ধর্ব'। ৮৬-তম অধ্যায়ে সঙ্গীতালোচনার সূত্রপাত হয়েছে এ'ভাবে—

কিয়ন্তো বা সুরগণা গান্ধর্বাস্তত্র কীদৃশাঃ ।

যচ্ছ্রুত্বা রৈবতঃ কালান্ মুহূর্তমিব মগ্নতে ॥

ঋষিগণ জিজ্ঞাসা করলেন : 'হে সূতনন্দন, যে গান শুনে রৈবতরাজা সূদীর্ঘকালকে মুহূর্ত ব'লে মনে করেছিলেন সে গান কি রকম? ত্রক্ষর সভায় কোন্ কোন্ দেবতাই বা উপস্থিত ছিলেন? এ'সব শুনে আমাদের ইচ্ছা হয়'। সূত বল্লেন : গান বা গান্ধর্ব স্বরমণ্ডলসম্বিত ও সেই স্বরমণ্ডলে সাত স্বর, তিন গ্রাম, একুশ মূর্ছনা ও ঊনপঞ্চাশ তানের সমাবেশ থাকে :

গান্ধর্বমূর্ছনালক্ষণকথনম্ ।

সপ্ত স্বরাস্ত্রয়ো গ্রামা মূর্ছনাস্ত্বেকবিংশতিঃ ।

তানানৈককোনপঞ্চাশদিত্যেতৎস্বরমণ্ডলম্ ॥

বায়ুপুরাণের এই শ্লোকটিতে নারদীশিক্ষায় উল্লিখিত স্বরমণ্ডলের প্রতিধ্বনি পাই। শিক্ষাকার নারদ উল্লেখ করেছেন,

সপ্ত স্বরাস্ত্রয়ো গ্রামা মূর্ছনাস্ত্বেকবিংশতিঃ ।

তানানৈককোনপঞ্চাশদিত্যেতৎস্বরমণ্ডলম্ ॥

সপ্তস্বর ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, দৈবত ও নিষাদ। তিন গ্রাম—

ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার। একুশটি মুর্ছনা সৌবীরী প্রভৃতি। বায়ুপুরাণকার মুর্ছনাগুলির পরিচয় দিয়ে উল্লেখ করেছেন,

সৌবীরীর্মধ্যমগ্রামো^১ হরিণাশ্রা তথৈব চ।

শ্রাং কলোপবলোপেতা^২ চতুর্থী শুদ্ধমধ্যমা ॥

শার্ঙ্গী চ পাবনী চৈব দৃষ্টক চ যথাক্রমম্ ॥^৩

সৌবীরি বা সৌবীরী কলোপবলা, শুদ্ধমধ্যমা, শার্ঙ্গী, পাবনী ও দৃষ্টক এই সাতটি মুর্ছনা মধ্যমগ্রামের। নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের মতে মধ্যমগ্রামের মুর্ছনা হ'ল :

সৌবীরি হরিণাশ্রা^৪ চ শ্রাং কলোপনতা তথা।

চতুর্থী শুদ্ধমধ্যমা তু মার্গবী পৌরবী তথা ॥

দ্রষ্টক চৈব বিজ্জিয়া সপ্তমী দ্বিজসত্তমাঃ ॥^৫

মুর্ছনার বেলায় শিক্ষাকার নারদ, ভরত, মকরন্দকার নারদ ও শার্ঙ্গদেব^৬ সকলেই বায়ুপুরাণের অনুষ্টায়ী মধ্যমগ্রামের মুর্ছনাদের নাম ও বিভেদ উল্লেখ করেছেন ; সুতরাং নারদীশিক্ষাকে বাদ দিলে দু'একটি নামের বিকৃতি ছাড়া আর সকলের মধ্যেই বেশ একটি সাদৃশ্যের ভাব লক্ষ্য করা যায় :

১। অনান্দাশ্রম-সংস্করণে পাঠভেদ “মধ্যমগ্রামে”।

২। ঐ “কলোপনতোপে”।

৩। বায়ুপুরাণ ৮৬।৩৮-৩৯

৪। অনেকে ‘হরিণাশ্রা’ শব্দ ব্যবহার করেন। কিন্তু এক রত্নাকর (১৪।১১) ছাড়া আর সকল স্থানেই আমরা প্রায় ‘হরিণাশ্রা’ শব্দ পেয়ে থাকি।

৫। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং), ২৮।২২-৩০

৬। শার্ঙ্গদেবের পরর্তী সোমনাথের রাগবিবোধ, দামোদর মিশ্রের সঙ্গীতদর্পণ প্রভৃতি সকল গ্রন্থই শার্ঙ্গদেবকে অনুসরণ করেছে ব'লে আমরা আর তাদের নাম উল্লেখ করলাম না।

শিক্ষাকার নারদ	ভরত	মকরন্দকার নারদ	শার্ঙ্গদেব	বায়ুপুরাণ
আপ্যায়নী	সৌবীরী	সংবীরা (রী) (সৌবীরী ?)	সৌবীরী	সৌবীরী
বিশ্বকৃত্তা	হরিণাশ্বা	হরিণাশ্বা	হরিণাশ্বা	হরিণাশ্বা (হরিণাশ্বা ?)
চম্পা	কলোপনতা	কলোপনতা	কলোপনতা	কলোপবলা (কলোপনতা ?)
হেমা	শুদ্ধমধ্যমা	শুদ্ধমধ্যমা (শুদ্ধমধ্যমা)	শুদ্ধমধ্যমা	শুদ্ধমধ্যমা
কপর্দিনী	মার্গবী (বা মার্গী)	মার্দলী	মার্গী	শার্ঙ্গী
মৈত্রী	পোরবী	পোরবী	পোরবী	পাবনী
চান্দ্রমসী	হ্রস্বকা	হ্রস্বকা	হ্রস্বকা	দৃষ্টকা (হ্রস্বকা ?)

এই রকম অপরাপর গ্রামের মুছনাদেরও নামের পার্থক্য মধ্যে। তবে গান্ধার-গ্রামের মুছনাদের পার্থক্য কেবল নারদীশিক্ষা ও মকরন্দের সঙ্গে। বায়ুপুরাণকার গান্ধারগ্রামের মুছনা সম্বন্ধে বলেছেন,

গান্ধারগ্রামিকাংশচাণ্ কীর্তমানান্নিবোধত !

অগ্নিষ্টোমিকমাশুস্ত্ব দ্বিতীয়ং বাজপেয়িকম্ ॥

তৃতীয়ং পোগুং প্রোক্তং চতুর্থং চাহম্মেধিকম্ ।
 পঞ্চমং রাজস্বয়ং ষষ্ঠং চক্র^১-সুবর্ণকম্ ॥
 সপ্তমং গৌসবং^২ নাম মহাবৃষ্টিকমষ্টমম্ ।
 ব্রহ্মদানং নবমং প্রাজাপত্যমনস্তরম্ ॥
 নাগপক্ষাশ্রয়ং বিতাদোগাতরং তথৈব চ ।
 হয়ক্রান্তং যুগক্রান্তং বিষুক্রান্তং মনোহরম্ ॥
 সূর্যক্রান্তং বরেণ্যং মন্ত্রকোকিলবাদিনম্ ।^৩
 সাবিত্রমর্ধসাবিত্রং সর্বতোভদ্রমেব চ ॥

* * * *

অভিরম্যশ্চ শুক্রশ্চ পুণ্যারকঃ স্মৃতঃ ॥^৪

মূর্ছনাদের নামের উল্লেখ ক’রে বায়ুপুরাণকার অগ্নিষ্টোমিকাদির পরিচয় দিয়েছেন, কিন্তু সে’গুলি যথার্থই মূর্ছনা—কি তান তা বিচারযোগ্য। তা’ছাড়া ‘পঞ্চদশেচ্ছন্তি গান্ধারগ্রামসংস্থিতান্’ কথাগুলি বলা সত্ত্বেও তিনি অন্ততপক্ষে তেত্রিশটি মূর্ছনার নামোল্লেখ করেছেন। তাই মনে হয়, সমাজে গান্ধারগ্রামের তখন (খৃষ্টীয় ৩য়—৫ম শতাব্দী) প্রচলন না থাকায় তিনি তার মূর্ছনাগুলিরও পরিচয় দেওয়ার আবশ্যকতা অনুভব করেন নি। মূর্ছনাদের নামে অগ্নিষ্টোমিকাদি তেত্রিশটি উপাদানের যে নামোল্লেখ করেছেন সে’গুলি মনে হয় যজ্ঞনামীয় তান। এর নিদর্শনও পাই আমরা খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীর গ্রন্থ বৃহদ্দেশীতে ও ১৩শ শতাব্দীর গ্রন্থ সঙ্গীত-রত্নাকরে। বৃহদ্দেশী বায়ুপুরাণের প্রায় সমসাময়িক ব’লে মনে হয়। তানগুলির প্রসঙ্গে মতঙ্গ বৃহদ্দেশীতে উল্লেখ করেছেন,

অধুনা তানানাং যজ্ঞনামানি কথ্যস্তে—

অগ্নিষ্টোমোহত্যগ্নিষ্টোমো বাজপেয়োহথ যোড়শী ।

* * * *

অশ্বক্রান্তো রথক্রান্তো বিষুক্রান্তস্তথৈব চ ।

সূর্যক্রান্তো গজক্রান্তো বলতীনামবজ্রকৌ ॥

—প্রভৃতি ।

১। আনন্দাশ্রম-সংস্করণে “ষষ্ঠ বহুপর্ণকম্” পাঠভেদ।

২। “গৌসবং”

৩। পাঠান্তর আছে।

৪। এই লাইনটি কোন কোন সংস্করণে নাই। এই শ্লোকগুলি বায়ুপুরাণ ৮৬।৪১-৪২ ত্রুটিয়া।

বায়ুপুরাণকার মূর্ছনা-প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন,

গান্ধারগ্রামিকাং শাস্ত্রান্ কীর্ত্যমানান্নিবোধত ।

অগ্নিষ্টৌমিকমাত্ত্বং দ্বিতীয়ং বাজপেয়িকম্ ॥

তৃতীয়ং পৌণ্ড্রিকং প্রোক্তং চতুর্থং চাহম্মমেধিকম্ ।

পঞ্চমং রাজসূয়ঞ্চ ষষ্ঠঞ্চক্রতুর্বর্ণকম্ ॥

* * * *

হয়ক্রান্তং যুগক্রান্তং বিষুক্রান্তং মনোহরম্ ॥

সূর্যক্রান্তং বরেণ্যঞ্চ মন্তুকোকিলবাদিনম্ ।

—প্রভৃতি ।

সুতরাং বায়ুপুরাণে পাঠের বাতিক্রম বা বিকৃতি থাকার জন্ম যজ্ঞনামীয় তানগুলি মূর্ছনা নামে প্রচলিত হয়েছে। তা'ছাড়া লক্ষ্য করার বিষয় যে, বায়ুপুরাণকারের উল্লিখিত মধ্যম ও ষড়্জগ্রামের মূর্ছনাগুলির সঙ্গে বৃহদেদীতে উল্লিখিত মূর্ছনাগুলির যথেষ্ট মিল আছে। দু'টি গ্রামের মূর্ছনা প্রসঙ্গে মতঙ্গ ষড়্জগ্রামে মূর্ছনাদের নামের উল্লেখ ক'রে বলেছেন,

ষড়্জে চোত্তরমঙ্গা শাস্মিষাদে রজনী শ্রুত৷ ॥

দৈবতে চোত্তরা জ্যেয়া শুক্লষড়্জা চ পঞ্চমে ।

মধ্যমে মংসরী জ্যেয়া গান্ধারে চান্দ্রক্রান্তিকা ॥

ঋষভেণ চ বিজ্যেয়াঃ সপ্তমী চাভিরুদগতা ।^{১১}

ষড়্জগ্রামাশ্রিতা তোয়ং (?)^{১২} বিজ্যেয়া সপ্ত মূর্ছনাঃ ॥

তেমনি মধ্যমগ্রামের বেলায় বলেছেন : সৌবীরী, হরিণাশ্বা (এখানে বৃহদেদী পাঠ ভুল—“হরিণাশ্বা”), শুক্লমধ্যা (শুক্লমধ্যা বা শুক্লমধ্যমা—শুক্লপাঠ), মার্জিকা (?), পৌরবী, হৃদ্রকা, কলোপনতা এই সাতটি মূর্ছনা। বায়ুপুরাণে উল্লিখিত মূর্ছনার সঙ্গে এদের নামের মিল থাকলেও সংখ্যার তারতম্য আছে। বায়ুপুরাণকার উল্লেখ করেছেন : “ষড়্জগ্রামশ্চতুর্দশ”। কিন্তু “জানীয়াং সপ্তমীঞ্চ তাম্” (?) ব'লে আসলে তিনি সাতটি মূর্ছনারই নামোল্লেখ করেছেন। তান ও মূর্ছনাগুলির তুলনামূলক অঙ্কণীকরণ করলে মনে হয় বায়ুপুরাণকার শুধু মূর্ছনার বিষয়ে নয়, সাক্ষাৎ উপাদানের অনেক-কিছু জ্ঞান বৃহদেদীকার মতঙ্গের কাছে ঋগী।

১১। এখানে বৃহদেদীতে পাঠে ভুল আছে : “সপ্তমী চ ভিরুদগতা চ”।—বৃহদেদী (ত্রিবাঙ্গম সং), পৃঃ ২৪

১২। তেহং ?

পুনরায় নারদীশিক্ষায় ও সঙ্গীত-মকরন্দে উল্লিখিত মুছ'নাগুলির সঙ্গে তুলনা করলে দেখা যায় বায়ুপুরাণের “পঞ্চদশেচ্ছন্তি গান্ধারগ্রামসংস্থিতান্”,^{১৩} অর্থাৎ গান্ধারগ্রামের ১৫টি মুছ'নার সঙ্গে নারদীশিক্ষা বা মকরন্দের মুছ'নাদের কিছুই মিল নাই। যেমন,

(১) নারদীর মতে গান্ধারগ্রামের ‘মুছ'না’^{১৪} : নন্দা, বিশালা, স্মৃখী, চিত্রা, চিত্রাবতী, স্থখা ও আলাপা।

(২) মকরন্দের মতে^{১৫} : সংরা (?), বিশালা, স্মৃখী, চিত্রা, চিত্রাবতী, শুভা ও অলাপা।

(৩) বায়ুপুরাণের মতে : অগ্নিষ্টোমিক (?), বাজপেয়িক, পৌণ্ড্রিক, আশ্বমেধিক, রাজস্বয়, চক্রস্ববর্ণক, গোসব, মহাবৃষ্টিক, ব্রহ্মদান, প্রাজাপত্য, নাগ পক্ষাশ্রয়, গোতর, হয়ক্রান্ত, মৃগক্রান্ত, বিষ্ণুক্রান্ত (মন্তকোকিলের স্বরের মতো মনোরম), সূর্যক্রান্ত, সাবিত্র, অর্ধসাবিত্র, সর্বতোভদ্র, স্তবর্ণ, স্ততন্ত্র, বিষ্ণু, বিষ্ণুবর, সাগর (সকলের মনোরম), বিজয় (তুঙ্গুক ঋষির প্রিয়), হংস (অলম্বুজ ও নারদাদি গন্ধর্বগণের প্রিয় ও ভীমসেন-কর্তৃক প্রশংসিত), অঘাত্রা, বিকল, উপনীত, বিনত (ভার্গবপ্রিয়), শ্রী, অভিরম্য ও পুণ্যারক।

বায়ুপুরাণের এই পনরটি মুছ'নার নাম একটু অভিনব। এর কতকগুলি নাম অগ্নিষ্টোমিক (?), বাজপেয়িক প্রভৃতি বৈদিক ব'লে মনে হয়, কতকগুলি আবার পৌরাণিক। বায়ুপুরাণের এই মুছ'নাগুলির নামের সঙ্গে অগ্র কারো বিশেষ মিল নাই।^{১৬} বায়ুপুরাণকার এগুলি কোথা থেকে পেয়েছেন, আর সত্যই সেই সময়ে এ'গুলির প্রচলন ছিল কিনা এ'সব কিছুই উল্লেখ করেন নি, অথচ অগ্র গ্রাম-দুটির মুছ'নার সংখ্যা ও নামের সাদৃশ্য অগ্রাত্মের সঙ্গে অনেক পরিমাণে পাওয়া যায়।

এর পরই দেখা যায় বায়ুপুরাণকার মুছ'নাগুলির নামের সার্থকতার একটি সহুস্তর এবং সঙ্গে সঙ্গে তাদের অধিদেবতারও পরিচয় দেবার চেষ্টা করেছেন। নারদীশিক্ষাকার দেব, পিতৃ ও ঋষি এই তিন বিভাগে অগ্রসারে

১৩। বায়ুপুরাণ ৮৬।৫০

১৪। নারদীশিক্ষা, পৃঃ ৪০০

১৫। মকরন্দ ১।৬২ ; রত্নাকর, পৃঃ ৫০

১৬। তবে মকরন্দকার নারদও “অগ্নিষ্টোমাদিনামানি তৈরুক্তান্ধ নারদাদিত্তিঃ” (১।৯৮) শ্লোকে অগ্নিষ্টোমাদি (অগ্নিষ্টোমিকা ?) মুছ'নাদের নামোল্লেখ করেছেন।

মূর্ছনাদের শ্রেণীবিভাগ করেছেন।^{১৭} সঙ্গীত-রত্নাকরেও ঠিক এ'রকম বিভাগ দেখানো হয়েছে।^{১৮} বায়ুপুরাণের বর্ণনা—

(১) ভগবান ব্রহ্মা সৌবীরার (সৌবীরী) সঙ্গে 'গান্ধারী' গান করেন। এর অধিদেবতা ব্রহ্মা।

(২) হরিদেশে উৎপন্ন ব'লে 'হরিণাশ্রা' (ঋ ?)। এর অধিদেবতা 'ইন্দ্র'।

(৩) মরুদগণ স্বরমণ্ডলের মধ্যে হস্ত প্রসারণ ক'রে গ্রহণ করেছিলেন ব'লে 'কলোপনতা'।^{১৯} এর অধিদেবতা মরুদগণ।

(৪) মরুদেশ থেকে উৎপন্ন ব'লে 'শুদ্ধমধ্যমা' এবং এর অধিদেবতা 'গন্ধর্ব'।

(৫) সিদ্ধগণের পথ প্রদর্শনের সময়ে যুগগণের সঙ্গে বিচরণ করে ব'লে 'মার্গী'। এর অধিদেবতা 'যুগেন্দ্র'।

(৬) রজোগুণ দ্বারা মূর্ছনা যোজনা করা হয় ব'লে 'রজনী'। এর অধিদেবতা 'ষড়্জ'।

(৭) উত্তর তাল প্রথম তালের অমুঘায়ী ব'লে 'উত্তরমল্ল'। এর অধিদেবতা 'ধ্রুব'।

(৮) বিস্তার ও উত্তরত্বের ঙ্গত্ব ধৈবতের মূর্ছনার নাম 'উত্তরাষণ'। এর অধিদেবতা শ্রাদ্ধীয় পিতৃগণ।

(৯) মহর্ষিগণ শুদ্ধষড়্জ স্বরে অগ্নির উপাসনা করেন ব'লে 'শুদ্ধষড়্জিক'।

(১০) যক্ষিগণ পঞ্চমস্বরের মূর্ছনার দ্বারা সাধুগণকে মোহিত করেছিলেন ব'লে 'যাক্ষিকা'।

এইরূপে বায়ুপুরাণকার ৮৬।৫০-৬৮ শ্লোক পর্যন্ত অধিকাংশ মূর্ছনাদের

১৭। পিতৃণাং মূর্ছনাঃ সপ্ত তথা যক্ষা ন সংশয়ঃ।

ঋষীণাং মূর্ছনাঃ সপ্ত যাক্ষিমা লোকিকাঃ শ্মতাঃ।

—নারদী, পৃঃ ৪০০

১৮। অথত্রাস্তা * * ঋষীণাং সপ্ত মূর্ছনাঃ

আপ্যায়নী বিশ্বকৃতা * * পিত্র্যা মূর্ছনা ইমাঃ।

নন্দা বিশালা * * তান্ধ স্বর্গে প্রযোক্তব্য * *।

—সঙ্গীতরত্নাকর (Adyar ed.) ১ম ভাগ, পৃঃ ১১২, ২৩-২৬ শ্লোক

১৯। এখানে "স কলোপনতা" (৮৬।৫২) বলা হয়েছে, কিন্তু বঙ্গবাসী-সংস্করণে ৮৬।৩৮ শ্লোকে "শ্রাং কলোপবলোপেতা * *" প্রভৃতির উল্লেখ আছে। আনন্দাশ্রম-সংস্করণে "কলোপনতা"-ই বলা হয়েছে। কাজেই মনে হয় বঙ্গবাসী-সংস্করণের ৮৭।৩৮ শ্লোকের "কলোপবলো" শব্দটি বিকৃত।

নামের সার্থকতার ও অধিদেবতাদের পরিচয় দেবার চেষ্টা করেছেন। কিন্তু এই প্রতিপাদন ও অর্থ কতটুকু যুক্তিসঙ্গত তা নির্ণয় করা কঠিন। এদের অনেকগুলি আবার কিংবদন্তীকে অহুসরণ ক'রে হেয়ালীর নামান্তর ব'লে মনে হয়।

৮৭-তম অধ্যায়ে সূত আবার ৪৬ শ্লোকের অবতারণা ক'রে সঙ্গীতের গীতালঙ্কার, স্থান, বর্ণ, বর্ণালঙ্কার, স্বরের মন্ত্র, মধ্য ও তার অহুসারে স্থান ও তাল প্রভৃতির পরিচয় দিয়েছেন। শ্রদ্ধেয় ঋষিগণকে উদ্দেশ্য ক'রে তিনি বলেছেন :

ত্রিশতং বৈ অলঙ্কারান্তায়ে নিগদতঃ শৃণু।^{২০}

এ'থেকে বোঝা যায় বায়ুপুরাণে তিনশত গীতালঙ্কারের উল্লেখ আছে। কিন্তু নাট্যশাস্ত্রে ভরত ৩৩-টি অলঙ্কারের উল্লেখ করেছেন : “অলঙ্কারাঙ্ঘ্রয-স্বিংশদেবমেতে ময়োদিতাঃ।”^{২১} এ'সম্বন্ধে ভরত ২১ অধ্যায়ের ২৫-৭৫ শ্লোক পর্যন্ত “প্রসন্নাদিঃ প্রসন্নান্তঃ প্রসন্নাত্তন্ত এব চ” প্রভৃতি শ্লোকে অলঙ্কার বর্ণনা করেছেন। শাক'দেব সঙ্গীতরত্নাকরের ১ম অধ্যায়ের ৬ষ্ঠ বর্ণালঙ্কার-প্রকরণে ৫-৬৪ শ্লোক পর্যন্ত “প্রসন্নাদিঃ প্রসন্নান্তঃ প্রসন্নাত্তন্তসংজ্ঞকঃ ইতি প্রসিদ্ধাংকারাস্বিষ্টিরুদিতা ময়া”^{২২} প্রভৃতি শ্লোকে ৬৩ রকম অলঙ্কারের উল্লেখ করেছেন। শাক'দেব স্থায়ি, আরোহী, অবরোহী, সঞ্চারী এই চারটি বর্ণানুযায়ী সমস্ত অলঙ্কারের পরিচয় দিয়েছেন। সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকাকার সিংহভূপাল বরং কল্পিনাথের চেয়ে এ'বিষয়ে টীকায় বিস্তৃত আলোচনা করেছেন।

বায়ুপুরাণকার গীতালঙ্কারের সংখ্যা দিয়েছেন “ত্রিশতং”—তিনশো। অলঙ্কার বলতে তিনি বলেছেন : “স্বৈঃ স্বৈর্বর্গৈঃ প্রহেতবঃ সংস্থানযোগৈগ্গচ্চ”, অর্থাৎ স্ব স্ব অহুগুণ বর্ণ ও পদসমূহের যোগ-বিশেষকেই ‘অলঙ্কার’ বলে। পদ এবং বাক্য সংযুক্ত হ'লে তবে অলঙ্কার অভিযুক্ত হয় : “বাক্যার্থপদযোগার্থৈর-লঙ্কারস্ত পূরণম্”। পুরাণকার বক্ষ, কণ্ঠ ও মস্তক এই তিন জায়গায় মন্ত্র, মধ্য ও তার স্বরের উৎপত্তি-স্থান বলেছেন। ‘বর্ণ’ সম্বন্ধে বলতে গিয়ে তিনি বলেছেন প্রকৃতিগত বর্ণ চারটি মাত্র এবং বিচারও তার চার রকমের। দেবতাদের জন্ত আবার ১৬ (ষোড়শ) রকমের বর্ণের উল্লেখ পাওয়া

২০। বায়ুপুরাণ ৮৭।১

২১। নাট্যশাস্ত্র (কাঙ্গী স্য) ২৯।৭৬ ; মকরন্দ ২।১৫

২২। রত্নাকর ১।৩৬৩

যায়। তবে বর্ণ-বিষয়ে যারা অভিজ্ঞ তাঁদের মতে স্থায়ী, সঞ্চারী, আরোহী ও অবরোহী এই চার রকমেরই বর্ণ।^{২৩} বায়ুপুরাণকার উল্লেখ করেছেন,

চত্বারঃ প্রকৃতৌ বর্ণাঃ প্রবিচারচ্চতুর্বিধঃ ।

বিকল্পমষ্টধা চৈব দেবাঃ ষোড়শধা বিদুঃ ॥

স্থায়ী বর্ণঃ প্রসঞ্চারী তৃতীয়মবরোহণম্ ।

আরোহণং চতুর্থং তু বর্ণং বর্ণবিদো বিদুঃ ॥^{২৪}

‘স্থায়ী’ প্রভৃতি চার রকমের বর্ণ কাকে বলে তার পরিচয় দিতে গিয়ে বায়ুপুরাণকার বলেছেন : (১) একই ভাবে যার সঞ্চরণ হয় তাকে ‘স্থায়ী’, (২) নানা প্রকারে যার সঞ্চরণ হয় তাকে ‘সঞ্চারী’, (৩) যার গতি নিম্ন দিকে তাকে ‘অবরোহণ’ এবং (৪) যার গতি উচ্চ দিকে তাকে ‘আরোহণ’ বর্ণ বলে।^{২৫} তা’ছাড়া স্থাপনী, ক্রমরেজিনী, প্রমাদ ও অপ্রমাদ এই চারটি অলঙ্কারেরও উল্লেখ করা হয়েছে। এর পর নাট্যশাস্ত্র^{২৬} ও রত্নাকরের রীতি^{২৭} অনুযায়ী অলঙ্কারগুলির ভিন্ন ভিন্ন নাম ও অর্থ নিয়ে বায়ুপুরাণকার আলোচনা করেছেন—যদিও নাট্যশাস্ত্র ও রত্নাকরের সঙ্গে নামের ভিন্নতা আছে।^{২৮}

কলাপ্রমাণে যে বিন্দুস্বর উৎপন্ন হয় তা একান্তরভাবে ১২ রকমের। তাদের মধ্যে দ্বিকলায়কগুলিকে ‘ত্রাসিত’ ও চতুষ্কলায়কগুলিকে ‘মক্ষিপ্রচ্ছাদন’ বলা হ’য়েছে।

বায়ুপুরাণকার বহির্গীতেরও পরিচয় দিয়েছেন। ষাণ্মথভাবে স্বরগুলি আলাপে ব্যবহৃত হ’লে ‘গীত’ হয় ও গীত যদি তার নির্দিষ্ট স্বর ছাড়া অন্য স্বরে লীলায়িত হয় তবে তাকে ‘বহির্গীত’ বলে। বায়ুপুরাণকারের গীত ও বহির্গীতের পরিচয়

২৩। এখানে ভরত বা শাঙ্গদেবের সঙ্গে পুরাণাকারের মিল আছে। যেমন ভরত বলেছেন : “আরোহী চাবরোহী চ স্থায়ীসঞ্চারিণৌ তথা” (২৯।১৯) এবং শাঙ্গদেব বলেছেন : “গানক্রিয়মোচ্যতে বর্ণঃ স চতুর্ধা নিরূপিতঃ। স্থায়্যারোহণবরোহী চ সঞ্চারীত্যশ্চ লক্ষণম্।”—রত্নাকর ১।৬১

২৪। বায়ুপুরাণ ৮৭।৫-৬

২৫। তত্রৈকসঞ্চরস্থায়ী সচরন্ত চরীভবন্

অথারোহণবর্ণানামবরোহণং বিনির্দিশেৎ ॥

আরোহণেন চারোহবর্ণঃ বর্ণবিদো বিদুঃ ।

২৬। নাট্যশাস্ত্র ২৯।২৫-৭২

২৭। রত্নাকর ১।৬।১৪-৬২

২৮। যেমন উষ্ট্রকলাখা, আবর্ত, কুমার, শ্বেদ, সত্তার ও সঞ্চারীঘর ও ত্রাসিত প্রভৃতি।

সম্পূর্ণ নতুন। তাদের প্রয়োগও মনে হয় লোপ পেয়েছে। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত গীত ও বহির্গীতের যে পরিচয় দিয়েছেন তার সঙ্গে বায়ুপুরাণকারের মিল নাই। ভরত গীত বা গীতি বলতে গ্রামরাগগীতি, ব্রহ্মগীতি, মাগধী প্রভৃতি বিচিত্র রকমের গীতির পরিচয় দিয়েছেন। তিনি 'বহির্গীত' সম্বন্ধে বলেছেন যে-গান রন্ধের বহির্ভাগে গীত হয় তাকে 'বহির্গীত' বলে। ভরতের বহির্গীত বৈদিক 'বহিষ্পবমান'-স্তোত্রগীতেরই যেন পরবর্তী (ক্লাসিক্যাল) রূপ। কাজেই নাট্যশাস্ত্রে বৈদিকের সঙ্গে লৌকিকের বেশ একটি যোগস্বত্বের আভাস পাওয়া যায়। বায়ুপুরাণের পরিচয়ভঙ্গি কিন্তু অভিনব রকমের। পুরাণকার বহির্গীতের অধিদেবতাও কল্পনা করেছেন।

বায়ুপুরাণে 'মদ্রক' গীতির উল্লেখ আছে। তবে নাট্যশাস্ত্রকারের বর্ণনার সঙ্গে তার কোন মিল নাই। পুরাণকার মদ্রকের মধ্যে স্বরাস্তরগীতির পরিচয় দিয়েছেন। অপরাস্তিক ও শুভ্র নামক গীতির রীতিভেদ বলতে পুরাণকার কি বুঝিয়েছেন তা নির্ণয় করা দুর্বল। অপরাস্তিক দু'টি ও শুভ্র আটটি। পদভেদ ও গানভেদের কথাও পুরাণকার উল্লেখ করেছেন। পদ ও মাত্রার বিভিন্নতায় মতিবীরণা, যান প্রভৃতি গীতিরূপের বিকাশ হয়।

পরিশিষ্টে বায়ুপুরাণের সাঙ্গীতিক অধ্যায়-দু'টি অম্ববাদের সঙ্গে সংজ্ঞায়িত হ'ল, কাজেই বায়ুপুরাণে সঙ্গীতের উপাদান সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা আর নিম্নয়োজন।

*

*

*

খৃষ্টপূর্ব ৬০০ শতক থেকে খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী পর্যন্ত ভারতীয় সঙ্গীতের বিকাশ ও বিবর্তনের ইতিকথার পরিচয় সংক্ষেপে দেওয়া হ'ল। বর্তমান উত্তর-ভারতীয় ও দক্ষিণীপদ্ধতির সঙ্গীতধারার সঙ্গে প্রাচীন গীতিরূপ, বাদনপদ্ধতি ও নৃত্যছন্দের অনেক অংশে মিল না থাকলেও একথা ঠিক যে বর্তমান ধারা প্রাচীনের অল্পপ্রেরণা ও চেতনা নিয়েই প্রাণবান ও গতিশীল। সে'যুগের সেই সমাজের ধারা—সে'যুগের সেই জীবনের গতি আজ আমাদের কাছে লুপ্ত। তার সাড়া আমাদের জীবনে আর পাওয়া বাবে না। তবুও একথা ঠিক যে আমাদের আজকের এই ধারাও বিগত কালের পরিণতি। দিনে দিনে বছর এগিয়ে চলে, প্রথম দিনটি থেকে শেষের দিনটি কতদূরে চলে যায়, কিন্তু ভুলে গেলে চলবে না যে প্রথমের গতিকে অল্পসরণ করেই সে তার স্থান পায় পুরোভাগে। সমাজ-সংস্কৃতি ও মানুষ্যের সভ্যতার ধারাও ঠিক তেমনি, একটিকে অল্পসরণ ক'রে আর একটি এগিয়ে চলে। অগ্রগতির

শ্রোত শুদ্ধ থেকে শেষের দিকে হয়তো এমনই তফাৎ হ'য়ে যায় যে তাদের আর একনজরে মিলিয়ে নেওয়া যায় না, তাই সত্যকারভাবে তাকে জানতে গেলে বা চিনতে হ'লে গোড়ার অল্পসন্ধান করতেই হয়। যুগে যুগে এগিয়ে চলেছে সমগ্র বিশ্বের গতি ও ধারা, কিন্তু প্রতিটি যুগ তার উত্থান ও পতনের মধ্য দিয়ে কিছু-না-কিছু চিহ্ন বা নিদর্শন রেখে গেছে ঐতিহ্যের প্রবাহে, ভাঙাগড়ার ভিতর দিয়ে সে কিছু দান ক'রে গেছে সভ্যতা ও সংস্কৃতির ভাণ্ডারে। যুগে যুগে তিল তিল সঞ্চয়ের অবদানে অলংকৃত ও সুষমায়িত হয়েছে ভারতের সংস্কৃতি, লাভ করেছে সে মহিমময় রূপ! সেই রূপকে অন্তরের মাঝে গ্রহণ করতে হ'লে—প্রাণে প্রাণে উপলব্ধি করতে গেলে তার অতীতের গৌরবোজ্জ্বল সমৃদ্ধিকে অবহেলা করলে চলবে না, শ্রদ্ধার বিনিময়ে তাকে গ্রহণ বা বরণ করতে হবে। এ'জুগুই প্রয়োজন ইতিহাসের। এগিয়ে চলার জুগু পিছনের সহায়তার সার্থকতা আছে। বর্তমান ও ভবিষ্যতের ক্রটি-বিচ্যুতিকে সংস্কৃত ও সংশোধন করার জুগুও প্রয়োজন অতীতের ভালোমন্দের সঙ্গে যোগসূত্র রাখার। সঙ্গীতের ইতিহাসের সার্থকতাও সৈ'দিক থেকে তাই অপরিহার্য। সংস্কৃতির অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে ভারতবর্ষ তার নিজের ধারাটিকে অক্ষুণ্ণ রেখে এগিয়ে এসেছে স্বকীয় বৈশিষ্ট্যকে সঙ্গে নিয়ে। আজও সে প্রতিষ্ঠিত ও সেই প্রতিষ্ঠার মাঝে সে স্বয়ংসম্পূর্ণ। সাহিত্যে, কাব্যে, চিত্রে, ভাস্কর্যে ও সঙ্গীতে প্রতিভার দান তার অফুরন্ত। ভারতের ললিত সম্পদ এই 'সঙ্গীত' যে-পথে এগিয়ে চলেছে তার জয়যাত্রার সূচনা ক'রে, ঐতিহাসিক আলোচনায় সেই পথে কিছুটা আলোকপাত করতে পারব ব'লে বিশ্বাস করি ও তারি জুগু এই প্রচেষ্টা!

॥ परिशिष्ट ॥

॥ वायुपुराणे सद्गीतांश ॥

॥ षडंशीतितमोऽध्यायः ॥

॥ सूत उवाच ॥

न जरा क्षुत्पिपासा^१ वा न च मृत्युभयं ततः ।

न च रोगः प्रभवति ब्रह्मलोकगतस्तु हि ॥३४

गान्धर्वं प्रति यचापि पुष्टं मुनिशतमाः ।

ततोऽहं सम्प्रवक्ष्यामि^२ यथातथेन सूत्रतः ॥३५

गान्धर्वमूर्धनालक्षणं कथनम् ।

सप्त^३ श्वराश्रयो ग्रामा मूर्धनाश्वेकविंशतिः ।

तानां^४ तैश्चैकानपक्षांशदित्येतत्स्वरमण्डलम् ॥३६

षड्ज्वभौ च गान्धारो मध्यमः पञ्चमस्तथा ।

धैवतश्चापि विज्ञेयस्तथा चापि निषादवान् ॥३७

सौवीरौ मध्यमग्रामो^५ हरिणश्चा तथैव च ।

आत्कलोप^६-बलोपेतौ तदूर्ध्वौ शुक्लमध्या ॥३८

शार्ङ्गौ च पावनी चैव दृष्टका च यथाक्रमम् ।

मध्यमग्रामिकाः श्याताः षड्जग्रामं निबोधत ॥३९

उत्तरमन्द्रा रजनी तथा वा चोत्तरायता ।

शुक्लषड्जा तथा चैव जानीयात् सप्तमीं^७ ताम् ॥४०

गान्धारग्रामिका^८-श्चाग्रान् कीर्तयानां निबोधत ।

आग्निष्टोमिकमागस्तु द्वितीयं बाजपेयिकम् ॥४१

पार्श्वेदः—१ । पिपासे वा, २ । यथातथेन, ३ । तानां तैश्च, ४ । ग्रामे, ५ । -पञ्चमोपे,

६ । -मिकान्ताः ।

তৃতীয়ং পৌণ্ড্রকং প্রোক্তং চতুর্থং চাহম্মেধিকম্ ।

পঞ্চমং রাজস্বয়ঞ্চ ষষ্ঠঞ্চ^১-ক্রস্ববর্ণকম্ ॥৪২

সপ্তমং গোসবং^২ নাম মহাবৃষ্টিকমষ্টমম্ ।

ব্রহ্মদানঞ্চ নবমং প্রাজাপত্যমনন্তরম্ ॥৪৩

নাগপক্ষাশ্রয়ং বিদ্বাদ্গোতরঞ্চ তমৈব চ ।

হয়ক্রান্তং যুগক্রান্তং বিষ্ণুক্রান্তং মনোহরম্ ॥৪৪

সূর্যক্রান্তং বরেণ্যঞ্চ মন্ত্রকোকিলবাদিনম্^৩ ।

সাবিত্রমধর্গাবিত্রং সর্বতোভদ্রমেব চ ॥৪৫

স্ববর্ণঞ্চ সূতস্রুঞ্চ^৪ বিষ্ণুর্বৈষ্ণুংবরাবুর্ভো ।

সাগরং বিজয়কৈব সর্বভূতমনোহরম্ ॥৪৬

হংসং জ্যেষ্ঠং বিজানীমন্তধ্বরুপ্রিয়মেব চ ।

মনোহরমঘাত্র্যঞ্চ গন্ধর্বাহুগতঞ্চ যঃ ॥৪৭

অলম্বুষ্টেচ^৫ তথা নারদপ্রিয় এব চ ।

কথিতো ভীমসেনেন নাগরাণাং যথা প্রিয়ঃ ॥৪৮

বিকলোপনীতবিনতা স্বীরাথ্যো ভার্গবপ্রিয়ঃ^৬ ।

অভিরম্যশ্চ শুক্রশ্চ পুণ্যঃ পুণ্যারকঃ স্মৃতঃ ॥৪৯

বিশ্ণুশ্চির্মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জগ্রামচতুর্দশ ।

তথা পঞ্চদশেচ্ছন্তি গান্ধারগ্রামসংস্থিতান্ ।

সসৌবীরা তু গান্ধারী ব্রহ্মণা হ্যাপগীয়তে^৭ ॥৫০

উত্তরাদিস্বরশ্চৈব ব্রহ্মা বৈ দেবতাহত্র চ ।

হরিদেশে সমুৎপন্না হরিণাশ্চা ব্যাজায়ত ॥৫১

মূর্ছনা হরিণাশ্চৈব অশ্বা ইন্দ্রোহিধিদৈবতম্ ।

করোপনীতবিততা^৮ মরুস্তিঃ স্বরমণ্ডলে ॥৫২

সা কলোপনতা তস্মান্মারুতশ্চাত্র দৈবতম্ ।

মরু^৯ দেশসমুৎপন্না মূর্ছনা শুদ্ধমধ্যমা ॥৫৩

মধ্যমোহত্র স্বরঃ শুক্লো গন্ধর্বশ্চাত্র দেবতা ।

মূর্গৈঃ সহ সঞ্চরতে সিদ্ধানং মার্গদর্শনে ॥৫৪

পাঠভেদঃ—৭। বায়ুহর্পণকম্, ৮। গোসবং, ৯। কোকিলনাপি সা বা জীবনং, ১০। স্তম্ভয়ং চ
১১। গম্বুশ্রেষ্ঠঞ্চ, ১২। ভয়প্রিয়ঃ, ১৩। সসৌবীরাঃ তু সৌবীরা ব্রহ্মণো হ্যাপগীয়তে, ১৪। নীতা
বিবতা, ১৫। মনুদেশ।

যস্মাক্ষ্মাং শ্বতা মার্গী যুগেন্দ্রোহস্তাশ্চ দেবতা ।
 সা চাশ্রমসমাস্তুক্তা অনেকান্ পৌরবান্ রবান্ ॥৫৫
 মুছর্না যোজনা হোষা রজসা রজনী ততঃ ।
 তাল উত্তরমস্ত্রাখ্যাঃ ষড়্জদৈবতকো বিদুঃ ॥৫৬
 তস্মাদুত্তরতালঞ্চ প্রথমং স্বায়তং বিদুঃ ।
 তস্মাদুত্তরমস্ত্রোহয়ং দেবতাস্ত্র ধ্রুবো ধ্রুবম্ ॥৫৭
 আগ্রামাদুত্তরতালচ দৈবতস্ত্রোত্তরায়ণঃ ।
 শ্রাদিয়ং মুছর্না হোবং পিতরঃ শ্রাদদেবতাং ॥৫৮
 শুদ্ধষড়্জস্বরং কৃত্বা যস্মাদিয়ং মহর্ষয়ঃ ।
 উপতিষ্ঠন্তি তস্মাত্তং জানীয়াচ্চুদ্বিধজিকম্ ॥৫৯
 যঃ সতাং মুছর্নাং কৃত্বা পঞ্চমস্বরকো ভবেৎ ।
 যক্ষীণাং মুছর্না সা তু যাক্ষিকা মুছর্না শ্বতা ॥৬০
 নাগা দৃষ্টিবিষা গীতা নোসম্প্রস্তু মুছর্নাম্ ।
 ভবন্তীব হতা হেতে ব্রহ্মণা নাগদেবতাঃ ॥৬১
 অহীনাং মুছর্না হোষা বরুণশ্চাত্র দেবতা ।
 জলাধিপেন দৃষ্ট্বা শ্রাদপ্সু লীনা তথৈব চ ॥৬২
 শকুন্তানাং (?) কৃত্বা চ উপগায়ন্তি কিম্বরাঃ ।
 উত্তমমুছর্না তস্মাৎ পক্ষিরাজোহত্র দেবতা ॥৬৩
 মনো মন্দয়তী তেষাং মুছর্না মন্দনীতাপি ।
 ঋষীণাং স্নাতকানাঞ্চ বিশ্বেদেবাত্র দৈবতম্ ॥৬৪
 অশ্বাঃ ক্রমন্তীত্যতো বা রমন্তে বাত্র বাজিনঃ ।
 অশ্বক্রান্তেতি নিত্য্য বৈ অশ্বিনো বাত্র দৈবতম্ ॥
 গাক্ষারাগশব্দেন গাঞ্চ ধারয়তেহর্থতঃ ।
 তস্মাদ্বিশুদ্ধগাক্ষারী গন্ধর্বশ্চাধিদৈবতম্ ॥৬৫
 গাক্ষারানন্তরং গত্বা নৃষ্টেয়ং মুছর্না যতঃ ।
 তস্মাদুত্তরগাক্ষারী বসবশ্চাত্র দেবতাঃ ॥৬৬
 সেয়ং থলু মহাভূতা পিতামহমুপস্থিতা ।
 ষড়্জেষ্যং মুছর্না তস্মাৎ শ্বতা হনলদেবতা ॥৬৭
 দিব্যেয়ং চায়তন তেন মন্দযষ্ঠা চ মুছর্নে ।
 নিবৃত্তগুণনামানং পঞ্চমং চাত্র দৈবতম্ ॥৬৮

পূর্ণাঃ সপ্ত স্বরা হেবং মূছনাঃ সম্প্রকীৰ্তিতাঃ ।
নানা সাধারণাশ্চৈব ষড়্ভাবাহবিদন্তথা ॥৬৯

॥ সপ্তাঙ্গীতিতমোহধ্যায়ঃ ॥

॥ সূত উবাচ ॥

পূৰ্ব্বেচাৰ্ঘ্যমতঃ বুদ্ধা প্রবক্ষ্যামহুপূৰ্ব্বশঃ ।
ত্রিশতং বৈ অলংকারাস্তান্মৈ নিগদতঃ শৃণু ॥১
অলংকারাস্ত বক্তব্যাস্তৈঃ স্তৈর্বর্ণৈঃ প্রচেতবঃ ।
সংস্থানযোগৈশ্চ তথা পদানাং চান্ববেক্ষমা ॥২
বাক্যার্থপদযোগার্থৈবলংকারস্ত পূরণম্ ।
পদানি গীতকস্তাহঃ পুরস্তাং পৃষ্ঠতোহথবা ॥৩
স্থানানি ত্রীণি জানীয়াতুরঃকৰ্ণঃশিরস্তথা ।
এতেষু ত্রিষু স্থানেষু প্রবৃত্তো বিধিরুত্তমঃ ॥৪
চত্বারঃ প্রকৃতৌ বর্ণাঃ প্রবিচারশ্চতুर्वিধঃ ।
বিকল্পমষ্টধা চৈব দেবাঃ ষোড়শধা বিভূঃ ॥৫
তত্রৈকসংস্কারস্থায়ী সচরাস্ত চরীভবম্ ।
অথ রোহণবর্ণানামবরোহং বিনির্দেশেৎ ॥৬
আরোহণেন চারোহবর্ণং বর্ণবিদো বিভূঃ ।
এতেষামেব বর্ণানামলংকারান্নিবোধত ॥৭
অলংকারাস্ত চত্বারঃ স্থাপনীক্রমরেজিনঃ ।
প্রমাদদশাপ্রমাদশ্চ তেষাং বক্ষ্যামি লক্ষণম্ ॥৮
বিস্তরোষ্ট্রকলাশ্চৈব স্থানাদেকান্তরং গতঃ ।
আবর্তস্তাক্রমোৎপত্তৌ হে কার্ণে পরিণামতঃ ॥৯
কুমারমপরং বিদ্বাদ্বিস্তরঞ্চ মনাগ্গতম্ ।
এষ বৈ চাপ্যপাঙ্গস্ত কুত্বারেকঃ কলাধিকঃ ॥১০
শ্রেনস্তেকান্তরে জাতঃ কলামাত্রান্তরে স্থিতঃ ।
তন্মিংশ্চৈব স্বরে বুদ্ধিস্তিষ্ঠতে তদ্বিলক্ষণা ॥১১
শ্রেনস্ত অপরোহস্ত চ উত্তরঃ পরিকীৰ্তিতঃ ।
কলাকলপ্রমাণাচ্চ সবিন্দুর্নাম জায়তে ॥১২

বিন্দুরেককলা কার্ঘ্য বর্ণাস্থায়িনী ভবেৎ ।
 বিপর্ষয়ে স্বরোহপি স্তাদ্ যন্ত দুর্ঘটিতোহপিন ॥১৪
 একান্তরাহু বাতন্ত যড়্জতঃ পরমঃ স্বরঃ ।
 আক্ষেপাস্কন্দনং কার্ঘ্যং কাকস্তোবাচপুঙ্কলম্ ॥১৫
 সস্তারো ভৌ তু সঞ্চারো কার্ঘ্যং বা কারণং তথা ।
 আক্ষিপ্ৰমবরোহাপি প্রোক্ষমন্তুত্বেব চ ॥১৬
 দ্বাদশঞ্চ কলাস্থানমেকান্তরগতং ততঃ ॥১৭
 দ্বিকলং বা যথাভূতং যন্তদ্ব্যাসিতমুচ্যতে (?) ।
 যন্ত স্তাদবরোহো বা তারতো মন্দতোহপি বা ॥১৮
 একান্তরহিতা হেতে তমেব স্বরমন্ততঃ ॥১৯
 মক্ষিপ্ৰচ্ছেদনো নাম চতুক্ষলগণঃ স্মৃতঃ ॥২০
 অলংকারা ভবন্ত্যেতে ত্রিংশদ্ যে বৈ প্রকীর্তিতাঃ ।
 বর্ণস্থানপ্রয়োগেন কলামাত্রাপ্রমাণিতঃ ॥২১
 সংস্থানঞ্চ প্রমাণঞ্চ বিকারো লক্ষণং তথা ।
 চতুবিধমিদং জ্ঞেয়মলংকারপ্রয়োজনম্ ॥২২
 যথাস্থানো হ্রস্বলংকারো বিপর্ষস্তোহতিগহিতঃ ।
 বর্ণমেবাপ্যলং কতুং বিষমং হ্রাস্তসম্ভবাৎ ॥২৩
 নানাভরণসংযোগাদ্ যথা নারী বিভূষণম্ ।
 বর্ণস্ত চৈবালংকারো বিপর্ষস্তোহতিগহিতঃ ॥২৪
 ন পাদে কুণ্ডলে দৃষ্টে ন কণ্ঠে রসনা তথা ।
 এবমেব হ্রস্বলংকারো বিপর্ষস্তো বিগহিতঃ ॥২৫
 ক্রিয়মাণোহপ্যলংকারো রাগাং যষ্টৈব দর্শয়েৎ ।
 যথোদ্দিষ্টস্ত মার্গস্ত কৰ্তব্যস্ত বিধীয়তে ॥২৬
 লক্ষণং পৰ্ববস্তাপি বর্ণিকাভিঃ প্রবর্তনম্ ।
 যথাতথেন বক্ষ্যামি মাসোদ্ভবমুখোদ্ভবে ॥২৭
 ত্রয়োবিংশত্যশীতিস্ত তেষামেতদ্বিপর্ষয়ঃ ।
 যড়্জপক্ষেহপি তদ্বাদো মধ্যা হীনস্বরো ভবেৎ ॥২৮

- ১। প্রোক্ষিতমলংকারমেবঃ স্বরসমধিতম্ ।
 স্বরসংক্রামকশ্চৈব তন্তঃ প্রোক্তন্তু পুঙ্কলম্ ।
 প্রোক্ষিপ্তমেব কলয়া পাদানীভরয়োর্ভবেৎ ।
 সার্থপ্রোক্তোহয়মধিকঃ পুঙ্ককান্তরগতঃ ।

ষড়্জমধ্যময়োঃ চৈব গ্রাময়োঃ পর্যন্তথা ।
 মানোয়োস্তরমদ্রস্ত ষড়্ভোজাদ্যধিকস্ত চ ॥২২
 স্বরাংসম্প্রত্যয়শ্চৈব সর্বেষাং প্রত্যয়ঃ স্মৃতঃ ।
 অল্পগম্য বহির্গীতং বিজ্ঞাতং পঞ্চদৈবতম্ ॥৩০
 গোরূপাণাং পুরস্তাত্ত্ব মধ্যমাংশস্ত পর্যয়ঃ ।
 তয়োবিভাগো গীতানাং লাবণ্যমার্গসংস্থিতিঃ ॥৩১
 অল্পষড়্জং ময়োদিষ্টং স্বসারঞ্চ স্বরাস্তরম্ ।
 পর্যয়ঃ সম্প্রবর্তেতে সপ্তস্বরপদক্রমম্ ॥৩২
 গাঙ্কারাংশেন গীয়ন্তে চত্বারি মদ্রকাণি চ ।
 পঞ্চমো মধ্যমশ্চৈব ধৈবতে চ নিষাদর্জৈঃ ॥৩৩
 ষড়্জর্ষভৈশ্চ জানীমো মদ্রকেষেবনাস্তরে ।
 ধে চাপরাস্তিকে বিত্বাঙ্কয়ন্তল্লাষ্টকস্ত তু ॥৩৪
 প্রাকৃতে বৈণবৈশ্চৈব গাঙ্কারাংশে প্রযুক্ত্যতে ।
 পদস্ত তু ত্রয়ং রূপং সপ্তরূপস্ত কৌশিকম্ ॥৩৫
 গাঙ্কারাংশেন কার্ণস্মেন পর্যয়স্ত বিধিঃ স্মৃতঃ ।
 এবঞ্চৈব ক্রমোদিষ্টো মধ্যমাংশস্ত মধ্যমঃ ॥৩৬
 যানি গীতানি প্রোক্তানি রূপেণ তু বিশেষতঃ ।
 তত্ত্ব সপ্তস্বরং কার্যং সপ্তরূপঞ্চ কৌশিকম্ ॥৩৭
 অঙ্গদর্শনমিত্যাছর্যানে ধৈ সমকে তথা ।
 দ্বিতীয়ভাবাচরণা মাত্রা নাভিপ্রতিষ্ঠিতা ॥৩৮
 উত্তরে চ প্রকৃত্যেবং মাত্রা তল্লীয়তে তথা ।
 হস্তারঃ পিণ্ডকে যত্র মাত্রায়াং নাতিবর্ততে ॥৩৯
 পাদেনৈকেথ মাত্রায়াং পাদো নামতিবীরণা ।
 সংখ্যায়াশ্চোপহণনং তত্র যানমিতি স্মৃতম্ ॥৪০
 দ্বিতীয়ং পাদভাগঞ্চ গ্রহেণাভিপ্রতিষ্ঠিতম্ ।
 পূর্বমষ্টতৃতীয়ে তু দ্বিতীয়ং চাপরাস্তিকে ॥৪১
 অর্ধেন পাদসাম্যস্ত পাদভাগাচ্চ পঞ্চকে ।
 পাদভাগং সপাদস্ত প্রকৃত্যামপি সংস্থিতম্ ॥৪২
 চতুর্থমুত্তরে চৈব মদ্রবত্যাঞ্চ মদ্রকে ।
 মদ্রকে দক্ষিণস্তাপি যথোক্তা বর্ততে কলা ॥৪৩

পূর্বমেবাহুযোগস্ত দ্বিতীয়া বুদ্ধিরিহতে ।
 পাদৌ চাহরণং চান্মাং পারং নাত্র বিধীয়তে ॥৪৪
 একত্বমুপযোগস্ত দ্বয়োচাক্ষি দ্বিজোত্তম ।
 অনেকসমবায়স্ত পতাকাহরিণং শ্বতম্ ॥৪৫
 তিস্র্ণাংঐক্যং বৃত্তীনাং বৃত্তৌ-বৃত্তা চ দক্ষিণা ।
 অষ্টৌ তু সমবায়ান্তে সৌবীরীমূর্ছনা তথা ।
 কুশতান্মন্তরং সত্যাং সপ্তসম্বস্বরস্ত যঃ^২ ॥৪৬

॥ ভাবার্থানুবাদ ॥

॥ ষড়শীতিতমোহধ্যায়ঃ ॥

স্মৃত বল্লেন, ব্রহ্মলোকে যাঁরা যান তাঁদের ক্ষুধা তৃষ্ণা জরা মৃত্যু ভয় রোগাদি থাকে না। হে মুনিশ্রেষ্ঠগণ, সঙ্গীত-বিষয়ে আপনারা যে প্রব্রু করলেন, সে'সম্বন্ধে আমি যথাযথ বলছি। সাতটি স্বর, তিনটি গ্রাম, মূর্ছনা একুশটি ও তান উনপঞ্চাশ রকমের। এদেরই স্বরমণ্ডল বলে। সাতস্বর—ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ। মূর্ছনা হিসাবে সৌবীরী, হরিণাশ্রা, কলোবল (কলোপনতা?), শুদ্ধমধ্যমা, শার্ঙ্গী, পাবনী ও দৃষ্টকা মধ্যমগ্রামের অন্তর্গত। উত্তরমঙ্গা, রজনী, উত্তরায়তা, শুদ্ধষড়্জা প্রভৃতি ষড়্জগ্রামের অতভুক্ত। এবার গান্ধারগ্রামের মূর্ছনাদের নাম বলছি শ্রবণ করুন। আগ্নিষ্টোমিক, বাজপেয়িক, পৌণ্ড্রিক, আশ্বমেধিক, রাজসূয়, চক্রস্ববর্ণক, গোসব, মহাবৃষ্টিক, ব্রহ্মদান, প্রাজাপত্য, নাগপক্ষাশ্রয়, গোতর, হয়ক্রান্ত, যুগক্রান্ত, বিষুক্রান্ত, (মন্তকোকিলের স্বরের মতন মনোরম), সূর্যক্রান্ত, সাবিত্র, অর্দ্রসাবিত্র, সর্বতোভদ্র, সূবর্ণ, সূতন্ত্র, বিষ্ণু, বৈষ্ণবর, সাগর, (সকল প্রাণীর মনোরম), বিজয় (তুহুরক ঋষির পরম প্রিয় ও অতীব উত্তম), হংস (অলম্বু ও নারদাদি গন্ধর্বগণের অতিশয় প্রিয় ও ভীমসেন-কর্তৃক নগরের সর্বসাধারণের কাছে প্রশংসিত ও মনোহর), অঘাত্র, বিকল, উপনীত, বিনত (ভার্গবের অশেষ প্রিয়), ত্রী, অভিরম্যা (শুক ও পুণ্যপ্রদ) ও পুণ্যারক এই মূর্ছনাগুলি গান্ধারগ্রামের অন্তর্গত। ৩৪—৪৯। কুড়িটি মূর্ছনা মধ্যমগ্রামের, চৌদ্দটি ষড়্জগ্রামের ও পনেরটি গান্ধারগ্রামের মূর্ছনা। ব্রহ্মা

সৌবীর্য্যর সঙ্গে গাঙ্গারী গান ক'রে থাকেন। উত্তরাদি স্বরের অধিদেবতা ব্রহ্মা। হরিণাস্তা মুছ'না হরিদেশ থেকে উৎপন্ন। হরিণাস্তার অধিদেবতা ইন্দ্র। মরুদগণ স্বরমণ্ডলের মধ্যে হস্তপ্রসারিত ক'রে মুছ'না গ্রহণ করেছিলেন ব'লে মুছ'নার নাম (করোপনীতা) 'কলোপনতা' (?)। এই মুছ'নার অধিদেবতা মরুদগণ। শুদ্ধমধ্যমা মুছ'না মরুদেশ থেকে উৎপন্ন, এর স্বর শুদ্ধমধ্যম ও অধিদেবতা গন্ধর্ব্ব। সিদ্ধগণের পথপ্রদর্শনকালে যুগগণের সঙ্গে বিচরণ করে ব'লে মুছ'নার নাম 'মার্গী'। এর অধিদেবতা যুগেন্দ্র। বিচিত্র স্বরের দ্বারা এই মুছ'না বিভূষিত। মুছ'না রজোগুণের দ্বারা সংযোজিত হয় ব'লে তাকে 'রজনী' বলা হয়েছে। উত্তরমঙ্গা নামে তানের অধিদেবতা ষড়্জ; উত্তর ও প্রথম তানামুযায়ী ব'লে নাম 'উত্তরমঙ্গা'। উত্তরমঙ্গার অধিদেবতা ধ্রুব। বিস্তার ও উত্তরস্বের জ্ঞাত ধৈবতের মুছ'নার নাম 'উত্তরায়ণ'। পিতৃগণ এর অধিদেবতা। মহর্ষিগণ শুদ্ধষড়্জ স্বরে অগ্নির উপাসনা করেন ব'লে সেই ঔপাসনিক স্বরের নাম 'শুদ্ধষড়্জিক'। যক্ষীর পঞ্চমস্বরের মুছ'না দ্বারা সাধু ও বিরাগীদের মোহ উৎপন্ন করেছিল, তাই সেই মুছ'নার নাম 'যাক্ষিকা'। অহিমুছ'না শুনে বিষধর সাপেরাও বিমুগ্ধ হয়। এই অহিমুছ'নার অধিদেবতা বরুণ। পূর্বে এই মুছ'না জলমধ্যে আত্মগোপন ক'রে ছিল, বরুণদেবতা তার আবিষ্কার করেন (অর্থাৎ প্রথম দর্শন করেন)। 'শকুন্তক'-মুছ'নায় কিন্নরগণ পক্ষীদের শব্দের অনুসরণ ক'রে গান করে। এই উত্তমমুছ'নার অধিদেবতা পক্ষীরাজ। 'মন্দিনী'-মুছ'না স্নাতক ঋষিদের মনকেও শিথিল করে। বিশ্বদেবগণ এই মুছ'নার অধিদেবতা। 'অশ্বক্রান্তা'-মুছ'নার অধিদেবতা অশ্বিনীকুমারদ্বয়। এই মুছ'নার গতি ও বিকাশ অশ্বের মতো, তাই অশ্বরা এই মুছ'না শুনে আনন্দিত হয়। 'গাঙ্গার'-রাগের স্বরমার্ধ্ব পৃথিবীকে ধারণ করে অর্থাৎ পৃথিবীর স্থিতিশক্তি বৃদ্ধি করে, তাই এর মুছ'নার নাম 'বিশুদ্ধগাঙ্গারী'। এর অধিদেবতা গন্ধর্ব্ব। গাঙ্গার-স্বরের পর সৃষ্টি হয়েছে ব'লে মুছ'নার নাম 'উত্তরগাঙ্গারী'। এর অধিদেবতা বসুগণ। 'ষড়্জ'-মুছ'না প্রথমে পিতামহের (ব্রহ্মার ?) নিকটে উপস্থিত হয়; এর অধিদেবতার নাম অনল বা অগ্নি। 'দিব্যা' 'আয়তা', 'মন্দযষ্ঠা' মুছ'নার গুণমাহাত্ম্য বর্ণনাতীত। এদের অধিদেবতা পঞ্চম। সম্পূর্ণ মুছ'না সাত স্বরের ও আরো সাধারণ ছ'রকম মুছ'না যথাযথ আমি বর্ণনা করলাম। ৫০—৬৯

॥ সপ্তাশীতিতমোহ্যায় ॥

সুত বলেন : হে মুনিগণ, এখন আমি পূর্ব-আচার্যদের অভিমত অনুসারে যথাক্রমে তিনশত গীতাংকার বলছি আপনারা শুনুন। নিজের নিজের অনুশুণ বর্ণ ও পদসমূহের সংযোগ-বিশেষকেই ‘অলংকার’ বলে। পদ ও বাক্যের সংযোগে উৎপন্ন অর্থের দ্বারা অলংকারের অভিব্যক্তি হয়। গীতগুলির পদসমূহ পূর্বে বা পরে বিস্তৃত হয়। তিনটি স্থান : বক্ষ, কণ্ঠ ও মস্তক। এই তিন স্থানে উচ্চারিত স্বর বা ধ্বনিই উত্তম। প্রকৃতিগত বর্ণ চারটি ও এদের বিচার চার রকমের। কিন্তু দেবগণের অভিমতে বিচার বোল রকমের। বর্ণতত্ত্ববিদেরা বলেন বর্ণ চার প্রকার : স্থায়ী, সঞ্চারী, আরোহণ ও অবরোহণ। একই ভাবে যার বিস্তার (বিকাশ) হয় তাকে স্থায়ী বলে। নানান রকমে যার সঞ্চারণ (গতি) হয় তাকে সঞ্চারী বলে। যার নিয়গতি হয় তাকে অবরোহণ ও যার ওপরে গতি তাকে আরোহণ বলে। বর্ণতত্ত্ববিদের সিদ্ধান্ত তাই। এ’সকল বর্ণের অলংকার সম্বন্ধে বলছি শুনুন। ১-৮

অলংকার চারটি : স্থাপনী, ক্রমরেজিনী, প্রমাদ ও অপ্রমাদ। এদের লক্ষণ : উষ্ট্রকলা নামে বিকৃত স্বরটি একস্থান থেকে আরম্ভ হ’য়ে অগ্ৰস্থানে শেষ হয়। আবর্ত নামক স্বরের উৎপত্তি ও ক্রমব্যত্যয় পরিমাণ অনুযায়ী করা উচিত। কুমার নামক স্বর অল্পে অল্পে বিস্তার লাভ করে ; এতে কখনও অপাক্ৰভঙ্গী ও কখনও বা তারকা-সংকোচাদি বিচিত্র রকমের কলাকৌশল থাকে। শ্রেণস্বর একান্তর কলায় উৎপন্ন হ’য়ে অগ্ৰ কলায় বা মাত্রায় প্রতিষ্ঠিত হয়। এই স্বরাশ্রয়ে বৃদ্ধির লক্ষণ থাকে। শ্রেণস্বর উত্তরাবরোহী, অর্থাৎ পরে নিম্নদিকে এর বিকাশ হয়। বিন্দুযুক্ত স্বর কলা অথবা মাত্রার আকারে (মাত্রা অনুযায়ী) সৃষ্টি হয়। বিন্দু অর্থে এককলা, এই কলা বর্ণান্তস্থায়ী। অনবধানের ফলে স্বরে বিপর্যয় দেখা দেয় বটে, কিন্তু অনবহিত না হলেও ইচ্ছা ক’রে স্বরে বিপর্যয় ঘটানো যায়। ষড়্জ থেকে আরম্ভ প্রধান স্বরে একান্তর ভাবে কাকের মতো কখন উচ্চ, আবার কখনও নীচক্রমে আক্ষেপ ও অবস্কন্দন দরকার। উচ্চধ্বনি বা উচ্চস্বরের সঙ্গে সঞ্চারী এই স্বরদ্বয় কার্য বা কারণ-স্বরূপ এতে অবরোহী জলধারায় মতো প্রবাহকারী গতি থাকে। কলাস্থান একান্তরভাবে বারো রকমের হয়। ত্রাসিতস্বর দুই কলা-বিশিষ্ট। এর উচ্চারণে দু’টি স্বর প্রকাশিত হয়। এর উচ্চারণও আটটি স্বরান্তরে করতে হয়। উচ্চ বা নীচ থেকে আরম্ভ হ’য়ে অবরোহক্রমে ও

একান্তরভাবে ত্রাসিতস্বর প্রধান স্বরকে অনুসরণ করে। যক্ষিপ্রচ্ছেদন নামক গণ চারটি কলা বা মাত্রাযুক্ত। বর্ণ, স্থান ও প্রয়োগের অনুযায়ী কলা, মহাপ্রমাণ ও ত্রিশ প্রকার অলংকার সম্বন্ধে বলা হ'ল। ২-২১। সংস্থান, প্রমাণ, বিকার, ও লক্ষণ অলংকারের জন্ত প্রয়োজন। মাহুষের শরীরে শোভিত অলংকারের মতো সাদৃশ্যিক অলংকার সঙ্গীতের বর্ণের শোভা-সম্পাদন করে; কিন্তু অযথাভাবে অলংকারের বিস্তার হ'লে মাহুষের যেমন কষ্টকর হয় তেমনি সঙ্গীতের পক্ষেও। ফলতঃ নারীদের অলংকারের মতো সঙ্গীতে অলংকারের যথাযোগ্য বিস্তার দরকার। পায়ে কুণ্ডল ও গলায় কাঞ্চী পরালে যেমন নারীদের পক্ষে অশোভন হয়, সঙ্গীতের বেলায়ও তাই। যথাযথভাবে অলংকার বিস্তার না করলে শোভাযুক্ত হয় না। সুতরাং শিল্পী যথাকালে ও যথাবিধানে রাগের বিকাশ ও রাগে অলংকারের সংযোগ করবেন। সূত বলেন: এখন আমি সঙ্গীতের যথাযথ প্রবৃত্তি, মাসোৎপত্তি, মুখোৎপত্তি প্রভৃতি তত্ত্বসমূহ বর্ণনা করব। ষড়্জস্বর সম্বন্ধে তেইশ রকম অলংকারের বিধান আছে। পুনরায় আশী রকমেও তার বিধান করা যায়। ষড়্জাদি স্বর মদ্র, মধ্য ও তার (নীচ, মধ্য ও উচ্চ) হিসাবে তিন রকম ভাবে বিকশিত হয়। ষড়্জগ্রাম ও মধ্যগ্রাম এই দু'টির রীতি প্রায় এক রকমের। নীচ ও উচ্চ স্বর-দু'টির ছ'রকমভাবে মান নির্ণীত হয়। ২২-২২

স্বরসমূহের যথাযথভাবে আলাপন হ'লে স্বরগুলি 'গীত' নামে কথিত হয়। সেই গীত যদি কোন স্বরের মধ্যে থেকে অগ্রসরে বা স্বরান্তরে প্রকাশ পায় তবে তাকে 'বহির্গীত' বলে। এই বহির্গীতের অধিদেবতা পঞ্চদেবতা। শব্দময় অর্থাৎ ভাষা তথা সাহিত্যসম্বলিত সঙ্গীতসমূহের (গীতসমূহের) আদি, মধ্য ও শেষভাগে অলংকারাদি কৌশলের মধ্যে বিচিত্র রীতিতে বা ধারায় প্রকাশ পায়। পদক্রমাহুসারে সাতটি স্বর থেকে অপরাপর কতকগুলি শব্দের স্বরের (?) সৃষ্টি হয়। আমি ইতঃপূর্বে তার আভাস দিয়েছি। গাঙ্কারস্বর অহুসারে চারটি মন্ত্রক গীত হয়। পঞ্চম, মধ্যম, ধৈবত, নিষাদ ও ষড়্জ স্বরগুলিতেও (স্বরগুলির সাহায্যেও) ঐ ধরণের মন্ত্রক গাওয়া যায়। মন্ত্রকের মধ্যে 'স্বরাস্তর' গীত হয় না। প্রকৃত গীতে ও বাঁশীর স্বরে (কণ্ঠে ও যন্ত্রে) প্রযুক্ত গাঙ্কারাংশ অহুসারে দু'টি 'অপরাস্তিক' ও আট রকমের 'শুল্ল' নামে রীতিভেদ দেখা যায়। পদের ভেদ তিন রকম ও গানের ভেদ সাত রকম। গাঙ্কারাংশের অহুগত ভেদের বিবরণ এইরূপ। মধ্যমস্বরেরও ভেদক্রম এই প্রকার। পূর্বে যে সকল সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে বলা হয়েছে তাদের বিষয়ে সাত স্বরের অন্তর্নিবেশ দরকার, কেননা গীত

(গান) সাত রকমের। সম-দু'টিতে প্রযুক্ত মানই সঙ্গীতের অঙ্গরূপ। দ্বিতীয়াদি তাল এর চরণ ও মাত্রাসমূহ নাভিমণ্ডল। সঙ্গীতের প্রকৃতি অনুসারে কখনও কখনও মাত্রাসমূহ লীণ হ'য়ে অবস্থান করে (মাত্রা সকল আত্মগোপন ক'রে থাকে)। সঙ্গীতের যে অংশে মাত্রানুসারে তানের বিস্তার না থাকে সেই অসম্পূর্ণ পদবিশিষ্ট অংশকে 'মতিবীরণা' বলে। যে অংশে নির্দিষ্ট মাত্রাসংখ্যার বিপর্যয় হয় তাকে 'ঘান' বলে। পূর্বে উক্ত আট প্রকারের গুল্ল (?) ও অপরাঙ্গিক এই দু'টি শ্রেণীর দ্বিতীয় পাদভাগে সঙ্গীতারম্ভ হ'লে তাদের প্রকৃতি অনুযায়ী পদবিভাগ চতুর্থাংশে বর্ধিত হ'য়ে পঞ্চম পাদে সম্পূর্ণতা লাভ করে এবং অর্ধভাগে সমতা প্রাপ্ত হয়। দক্ষিণ বা উত্তর মন্ত্রকে চতুর্থ পাদান্তেই শেষ হয়। প্রথমে কলাসমূহের অনুযোজন, পরে তার বৃদ্ধি, নিয়োগ ও পাদদ্বয়ের সংযোগ দরকার। এ'সম্বন্ধে আর অন্য রকম বিধান হয় না। হে দ্বিজবর, দুই বা ততোধিক স্বরকে একত্রিত করলে তা 'পতাকারিণ' নামে কথিত হয়। তিন রকম সঙ্গীত-বৃত্তির একীকরণ হ'লে তাকে 'দক্ষিণা' বলে। মিলিত আট রকম সৌবীরী-মুছনা পর পর সাতটি স্বরকে যথাক্রমে আকর্ষণ ক'রে প্রকাশ পায়। ৩০-৪৬

॥ শব্দসূচী ॥

(সাঙ্গীতিক উপাদান হিসাবে যে শব্দগুলি একান্ত প্রয়োজনীয় হায়ে সে'গুলিরই শব্দসূচী দেওয়া হ'ল)

অংশ (বাদী) ২৫৮, ২৫৯, ২৭১, ২৭৫, ২৭৬, ২৭৭, ২৭৮, ২৭০, ৪০০	আসারিত (গীতি) ৪৫, ২২৫, ২২৬, ২২৭, ৪১৫
অংশ (ভাগ) ২২৯	আসারিত (নৃত্য) ১২৯, ১৩৬, ১৩৮
অঙ্ক, ২৭৩	আসারিত (কলাপাত) ২২৭
অঙ্কহার, ১৪২	আহার্য (অভিনয়) ৪১৩
অনভ্যাস, ২৭৩	ইন্দ্রধ্বজোৎসব, ১২৭
অনিবন্ধ (গীত), ২৩৩, ২৩৫, ২৫৭, ২২৩, ৪৩৩	ইশাই, ৪৪৭
অম্ববাদী, ২৫৮, ২৫৯	উপগান, ৪১৬
অস্ত্র (বৃহদাদি), ২৫৬	একাহ, ২১
অস্ত্রমার্গ, ২৭৩, ২৭৪	কপাল (গীতি) ১০৪, ১২৪, ২০৮, ২০৯
অস্ত্রা (নাট্য), ২৯২	কমল (গীতি) ২০৮, ২০৯
অপভ্রাস, ২৭৩	করণ, ১৩৭, ৩০৩
অপরাস্তিক, ৪৮৩	কলা, ১১০, ১১১, ২২৮, ২৪৬, ২৫১, ২২১, ৪৩৩, ৪৮২
অবতরণ, ২২৬	কণ্ঠপ, ৪৮, ৪৯, ৫২
অবধান, ৩৬০	কাকু, ৭১, ৭২, ২১৯
অলঙ্কার, ২১১, ২৪৬, ২৪৭, ২৪৮, ২৫০, ৮৪১	কান্তপ, ৫০, ৫১, ৫৩
অষ্টাধ্যায়ী, ৩৫, ৫০	ক্রীড়াভাল, ৪০৪
আতোস্ত, ১১৫, ১৩৭, ৫২০, ২২১, ২৩২, ২৩৩, ২৯৮	কৃতপ, ১৩৭, ২২১, ২২২
আরম্ভ (নাট্য) ২২৬	কৃতপবিজ্ঞাস, ১৩৭, ২২১, ২২২, ২২৬, ২২৯, ২৩০
আলপ্তি (আলপ্তি), ২৩৫, ৪৪৬	কুশীলব (গায়ক) ৫৮
আলাপ, ২৩৩, ২৯৩	কুশাস্ত্র, ৩৫, ৪৬, ৩৪১
আবাপ, ২৫০, ২৫১, ৩৬৪, ৪৭১	খণ্ডধারা, ৪১০
আজ্ঞাবণা (বিধি) ২৮১	গঙ্গাবতরণ, ১৪২, ১৫২
	গত (তিনটি) ৩০৩

গাথা (গান্ধব) ১০২, ১০৬, ২২০	জাতক, গুপ্তিল, ১৭৬, ১৭৭, ১৭৮
গান্ধারী (রাগের বিচিত্র রূপ) ২২৭	„ ভদ্রঘট, ১৮০
গানক্রিয়া, ২৪৪	„ চুল্লগ্রলোভন, ১৮০
গ্রাহ, ২৭১, ২৭৫, ২৭৯, ৪৪০	„ ক্ষান্তিবাদি, ১৮০
গ্রাম, ১১৪, ২৩৮, ২৬০, ২৬১, ৪৩৬	„ কাকবতী, ১৮০
গ্রামরাগ (গাত) ১৩৪, ১৪৪, ১৪৫, ১০৬,	„ শোণক, ১৮০, ১৮১
১৪৭, ২৬০, ২৬১, ৩৬৮, ৩৬৯,	„ কুশ, ১৮১, ১৮২
৪৭০, ৪৭১	„ বিহুরপণ্ডিত, ১৮২, ১৮৩, ১৮৪
গায়ত্রীসাম, ৩০	জাতি, ২২১, ৪৩৮, ৪৩৯
গীতমঞ্জল (মঙ্গলগীতি), ৪২, ১১১, ১১২,	জাতিগান (রাগ) ১৭, ৬৭, ২৪১, ২৪২,
৪০২, ৪০৩, ৪০৪, ৪০৫, ৪০৬, ৪০৭	২৪৩, ২৭৫, ২৭৬, ২৯৬, ২৯৭,
গীতি (মাগধী প্রভৃতি), ২২৭, ২২৮, ২৮২,	৩৫২
২৮৩, ২৮৪, ২৮৫, ৩৫৪, ৩৬৫, ৪৪১	জাতিসাধারণ, ২২১
গেয়, ৬৪, ১৫৩, ১৫৫, ২২৮	তত্ত্ব, ২২৯
চচ্চংপুট, ২৩২, ২৪৬	তন্ত্রী, ২৩৩
চতুরঙ্গ, ৪১২	তাণ্ডব (নৃত্য) ৩৮৩
„—অর্থ, ৪১২	তাররঙ্গ, ১১৩
চতুস্পদ, ৪১৬	তাল, ১১১. ১২১, ২৩৬, ২৩৭, ২৫১,
চর্চরী, ৪০৩, ৪০৪, ৪১০	৩৯১, ৪৭১
চর্চা, ৪০৪	„ শব্দ, ১১১
চাচপুট, ২৩২	„ নিঃশব্দ, ১১১
চারী, ১৩৭, ২২৯, ৩৮৫, ৩৮৬	„ -কলা, ২৫
চিত্রতাণ্ডব, ১৩৮	তুষ্টীবীণা, ৩৬, ১৫৪, ১৫৫, ৩৭৩
ছন্দ, ১০৯, ২৫৪	তেনক, ২৩৪
ছালিকা (গান), ১২৫, ১২৬; ১২৯, ১৩১,	দহুর, ৩০০, ৩০৩
১৩২, ১৪১, ৪১৪, ৪১৫	দশগুণ (গীতির), ২৯, ৬৬, ৬৭
জঙ্ঘালিকা, ৪১০	দশলক্ষণ, ২৭১, ২৭৩
জাতক, নৃত্য, ১৭২	দ্বিপদিকা, ৪১০
„ ভেরীবাদক, ১৭৩	দোষক, ২৩৪
„ মংস্ত্র, ১৭৩, ১৭৪, ১৭৫, ১৭৬	ধবল (প্রবন্ধ), ৪০৪

যাতু, ১৩১, ১৩৫, ১৪৯, ২৫০, ২৮৮, ২৮৯, ৩৭৪	প্রকৃতি (যাগ) ৯
ধ্রুবা, ২৯১	প্রগাধ, ৩, ৫
„ -সম, ২৯১, ২৯২	প্রবেশক, ২৫০, ৪৭১
„ -বিষম, ২৯১, ২৯২	প্রমাণশক্তি, ২৬২
„ -গান, ২৯৩, ২৯৫	পাট, ২৩৪
ধ্রুবাকলা, ২৫১	পাঠ্য, ৬৪, ৬৫, ৬৬
নকুতৌলকম্, ১৯৮	পাদভাগ, ২৭৩
নন্দ্যাবর্ত (নৃত্য), ৪১২	পানি (অবপানি প্রভৃতি), ৩০৩, ৩০৪
নাট্যাত্মা, ৪০৭, ৪০৮	পারগাই, ৪৪৭
নাদ, ৪৩২, ৪৩৩	প্রাসাদিকী, ২৯২
নান্দী, ১৪১, ১৫২, ১৫৩	পূরণ, ৪৫৭, ৪৫৮, ৪৫৯, ৪৬০, ৪৬২, ৪৬৩, ৪৬৫, ৪৭৩, ৪৭৪
শ্রাস, ২৭৩, ২৭৫	পুরোহিত্বাক্য, ৯
নির্গীত (বাত্ত) ৭, ২২৮, ২৮১	পুষ্কর, ৪৮, ১১৭, ২২৯, ৩০০
নিবন্ধ (গীতি) ২৩৩, ২৩৪, ২৫৪, ২৯৩, ৪৩৩	বংশী, ১১৩, ১১৪
নিবেশন, ২২৩	বর্ণ, ২৪৪, ২৪৫, ২৮৪, ২৮৫, ৪৩৮, ৪৮১, ৪৮২
নিষ্ক্রাম, ২৫১, ৪৭১	বক্তৃপানি, ২২৭
নিষ্ক্রামণ, ৩৬৪	বর্ধমানক (গীতি) ২২৫, ২৩২
নিষ্কৃজিত, ৩৫১	বস্তু, ২২৫, ২৩৪, ২৫১, ২৫৪
নৃত্ত, ৩৮৩	বহির্গীত, ৭, ২২৮, ২৩২, ২৮০, ৪৮২, ৪৮৩
নৃত্য, ৩৮৩	বহিষ্পবমান (স্তোত্র), ১১, ২৩১, ৪৮৩
পণ, ৪৪৭	ব্রহ্মগীতি, ১০৪, ১০৬, ১০৭, ২০৮, ২২৬, ২২৭, ৩৬৪, ৪৮৩
পণব, ৩০১, ৪২২	ব্রহ্মপদ (গীতি) ২০৯
পদ, ১২১, ১২২, ২৩৩, ২৩৪, ২৩৬, ২৩৭, ৪৭১	ব্রহ্মভরতম্, ৪৩, ৪৫, ৪৬, ৪৭, ৪৮, ৬০, ১০৩, ২৩১
পবমান, ৩, ২৩১	ব্রহ্ম (ব্রহ্মভরত), ৪২, ৪৩, ১০৩, ১০৪, ২৩১
পরিবর্তন, ২২৭	
প্রকরণ, ২৫৩	
প্রকার, ২৯১, ৪৭১	

ব্রহ্মা (ঋষিকৃ), ৮	মার্জনা, ১৪৬, ৩০৪
বাণ (বীণা), ২০, ১১৩, ১২২, ৪১৩	মুখ (নাট্য), ২২০
বাদী, ২৫৭, ২৫৮, ২৫৯, ৪৩৫, ৪৩৬	মুরলী, ১১৩
বার্তিক (কলা), ২৮৫	মূর্ছনা, ৭০, ৭১, ২৩৮, ২৬৯, ২৭০, ৩৬২, ৩৬৩, ৩৯০, ৪০২, ৪২৪, ৪২৫, ৪৪৭, ৪৭৫, ৪৭৬, ৪৭৭, ৪৭৮, ৪৭৯, ৪৮০
ব্যাস, ৪৬০, ৪৬৫, ৪৬৬	মুদ্রক, ১১৫, ১১৬, ১১৭, ১৩৭, ২২৯, ৩০০, ৩০১, ৩০২
বিদারী, ২৫১, ৩৬৪	যতি, ১২১, ২৫১, ২৫২, ৩০৩, ৩৬৪, ৪২৬, ৪৭১
বিন্দু, ৪৩৩	যম (স্বর), ৯৬
বিধা, ১৫	যাজ্ঞবল্ক্য, ১০৫
বিবাদী, ২৫৮, ২৫৯	যোনিগান, ৫
বিভাব, ৪২৭	যোনিগ্রন্থ, ১২
বিলেপন, ৩০৩	রঙ্গ, ২৩২
বিক্ষেপ, ৩৬৪, ৪৭১	রস, ১৬০, ৩৩৮, ৩৩৯, ৪২৩
বীণা, ২০, ১৫৫, ২৮৯, ২৯৯, ৪১২, ৪৩৪	রহস্যগান, ৫
বৃত্ত, ২৫৩, ২৯১	রাগ, ৩০, ৬৬, ৬৭, ৬৮, ২৭২, ৪১৮, ৪৩৬, ৪৪০, ৪৪২, ৪৪৩
বৃত্তি, ৭৪, ৭৫, ২৮০	রীতি (গোড়ী প্রভৃতি), ৭৫
বৃন্দ, ২২৩, ২২৪	রূপক (গীত), ১৩১, ১৩২
বেণু, ১১৩, ১২২, ২৯৮, ২৯৯, ৪১২, ৪১৩	রেচক (কর), ৩৪৬
ভাণ্ডবাণ, ৩০২	লঙ্ঘন, ২৭৩
ভাব, ৪২৬, ৪২৭	লয়, ১২১, ২৫১, ২৯৫
ভাষা, ৭৩, ২৯৪	লাস্ত্র, ৩৮৩
মঙ্গলগীতি (গীতমঙ্গল), ৪০২, ৪০৩, ৪০৪, ৪০৫, ৪০৬, ৪০৭	শম্যা (তাল), ১১১, ২৫০, ২৫১, ৩৬৪
মন্ত্রক (গীতি), ১০৬, ১০৭, ২২৪, ২২৫, ২৫৩, ২৯১, ৩৬৪, ৪৮৩	শিল্পাধিকারম্, ৩৬, ৩৭, ৩৮, ৩৯, ৪৪৬, ৪৪৭
মধ্যমা (গতি), ২৭৯	শিলালি, ৩৫, ৪৬
মঞ্জগতি, ২৭৪	
মাজলী (রাগ), ৪০৬	
মার্গ, ৩০৩	
মাতৃ, ১৩১, ৩৭৪	
মার্গাসান্নিত, ২২৭	

সুধাদি (গীতি), ১৩২, ১৩৩

সুপ্রতি (দীপ্তাদি—জ্ঞাপ্তি), ৭৬, ৭৭, ৭৯,

৮০, ৮১, ৮২, ৮৩

সুপ্রতি (সূক্ষ্মস্বর), ২২০, ২৩৭, ২৩৮,

২৪১, ২৪২, ২৪৯, ২৬০, ২৬১,

২৬২, ২৬৩, ২৬৪, ২৬৫, ২৬৬, ২৬৭,

২৬৮, ২৬৯, ৩৪৯, ৩৫৩, ৩৫৬, ৩৫৭,

৩৫৮, ৩৮৯, ৪০১, ৪৩৪, ৪৩৫

সুল্ল, ৪৮৩

সুল্ল (বাণ), ২৮১

সংকীৰ্তন, ২৯৪

সংকেত (সাম), ২৭

সংঘোটনা, ২২৭

সংবাদী, ২৫৮, ২৫৯, ৪৩৫

সঙ্গীতশালা, ৩৯৫, ৪৩০

সঙ্গ, ২১

সদাশিবভরত, ৪২, ৪৩

সদাশিবভরতম্, ৪৩, ৪৭, ৬০

সন্নিপাত, ২৫০, ২৫১

সন্ধি, ৭৮

সরস্বতী, ৪৬৭, ৪৬৯

সবরস্তিবারো (উৎসব), ১৯৮

সাধারণগ্রাম, ১৪৫, ১৪৬

সাধারণ (অস্তুর), ২৩৯, ২৪০, ২৭১,

৪৩৭

সাম, ১১, ৯৮, ৯৯

সামগান (স্বরলিপি), ২৩, ২৪, ২৫,

২৬, ২৭

স্থান, ২৩৮, ২৯১, ২৯৫

স্থানস্বর, ২৫৭

সারঙ্গ (রাগ ?), ৪১৯, ৪২০

স্তোভ, ৭, ২২, ১০৮, ১০৯, ২৯৭

সোমহরণ (আখ্যান), ৫৫, ৫৬

স্ততিস্তোম, ৯৯

স্তোভিক, ৪,

স্বরমণ্ডল, ৩৬১, ৪৭৪

হল্লীসক (নৃত্য ও ক্রীড়া), ১২৫, ১২৭,

১২৮, ১৩০, ১৩৫, ১৩৬

হস্তভেদ, ৩৮৫

হোত্রকর্ম, ৯

ग्रन्थपञ्जी (BIBLIOGRAPHY)

1. ABHEDANANDA, SWAMI : *India and Her People* (published by the Rāmākṛishṇa Vedānta Math, Calcutta).
2. ĀCHĀRYA, DR. P. R. :
 (a) *The Play-house of the Hindu Period* (an article appeared in Dr. S. K. Āiyāṅger Commemoration Volume).
 (b) *Mānasāra*, Vols. I-III (Allahabad).
3. ĀGRAWĀLA, DR. V. S. :
 (a) *Some Early References to Musical Rāgas and Instruments* (an article appeared in the Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XXIII, pts. I-IV, 1952).
 (b) *Dance Terminology from Kālidāsa* (an article appeared in U.S.I.C. Centre News,, Ālmorā, October 15, 1942).
4. ĀIYĀNGĀR, S. KṚṢṆASWĀMI : *Some Contribution of South India to Indian Culture* (Calcutta).
5. AUFRECHT : *Catalogues Catalogorum*, pt. I, No. 130 (Leipzig).
6. AVADĀNA-SĀTAKA (Bibliothica Buddhica).
7. BARUĀ, DR. B. M. :
 (a) *Trends in Ancient Indian History* (an article appeared in the Calcutta Review, Feb. 1946).
 (c) *Asoka and His Inscription* (1946), Vols. I & II.
 (c) *Bārhuṭ*, Vols. I-III (Indian Research Institute, Calcutta).
8. BASU, NAGENDRA NĀTH : *The Archaeological Survey of Mayurbhañja* (1911), Vol. I.
9. BĀGCHI, DR. PRABODH CHANDRA :
 (a) *Studies in Tantras* (Calcutta University, 1939).
 (b) *The Diffusion of Indian Music in Ancient Times* (an article appeared in the musical journal 'Uttaramandrā'; Vol. I, March, 1940).
 (c) *Indian Civilization in Central Asia* (—The Four Arts Annual, 1935)
10. BARRETT, DOUGLAS : *Sculptures from Amarāvati in the British Museum* (London, 1954).
11. BASAK, DR. RĀDHĀGOVINDA : *The Literary Merit of Ancient Indian Inscriptions* (an article appeared in Bulletin of the Rāmākṛishṇa Mission Institute of Culture, Vol. II, April, 1956, Vol. 4).
12. BEAL, SĀMUEL : *The Romantic Legend of Sākya Buddha* (from Chinese-Sanskrit), London, 1875.
13. *Bhāṇḍārkar Oriental Research Institute Catalogue of MSS.*, Vol. XII.

14. BHADRABAHU : *Kalpasūtra* (Jaina Pustakoddhāra Fund Series, No. 61).
15. BHĀNDĀRKAR, DR. D. R. : *A Note on Dancing* (in U.S.I.C. 'Centre News', Ālmora, Sept. 22, 1941).
16. BHĀNDĀRKAR, PROF. R. G. : *Nāsik Cave Inscriptions* (appeared in International Congress of Orientalists, London, 1876).
17. BHĀTKHANDE, PANDIT V. N. :
 (a) *A Short Historical Survey of the Music of Upper India* (Bombay, 1934).
 (b) *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems of the 15th, 16th, 17th and 18th Centuries* (Bombay).
18. BOSE, PHANINDRANĀTH : *Indian Teachers of Buddhist Universities* (Madras, 1923).
19. BREASTED, PROF. JAMES HENRY : *A History of Egypt* (2nd edition, 1951).
20. BROWN, PERCY :
 (a) *Indian Architecture* (Buddhist & Hindu Periods), Second Edition, published from Bombay.
 (b) *Indian Painting* (The Heritage of India Series).
21. *Bulletin of the Deccan College, The* (1956), Vol. 14, No. 4.
22. CALAND, DR. : *Pañchaviṃśa-Brāhmaṇa* (Eng. Trans., 1937), published by the Asiatic Society of Bengal, Calcutta.
23. CHAITANYA DEVA, B. :
 (a) *Emergence of the Drone in Indian Music* (appeared in the Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XXIII, 1952).
 (b) *Psychology of the Drone in Melodic Music* (—Bulletin of the Deccan College Research Institute, Sept. 1950).
24. CHAMANLĀL : *Hindu America* (1941).
25. CHĀTTERJĪ, DR. BIJAN RĀJ : *Indian Cultural Influence in Cambodia* (Calcutta University, 1928).
26. COLEBROOKS, H. T. : *Miscellaneous Essay*, Vols. I & II (edited by E. B. Cowell, London, 1873).
27. COOMERASWĀMY, DR. A. K. : *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Vol. XXVIII, No. 160 (Boston, April, 1929).
28. CUNNINGHAM, SIR ALEXANDER : *Reports of Archaeological Survey of India*.
30. DĀSGUPTĀ, DR. S. N. : *A History of Indian Philosophy*, Vol. I & II.
31. DAY, CAPTAIN R. : *The Musical Instruments of Southern India and Deccan* (1891).
32. DE, DR. S. K. :
 (a) *History of Sanskrit Poetics*, Vols. I & II.
 (b) *The Curtain in Ancient Indian Theatre* (appeared in Bhāratiya Vidyā, Vol. IX, 1948).

33. *Descriptive Catalogue of Sanskrit MSS. in the Oriental MSS. Library, Madras*, Vol. XII, No. 8735; Vol. XXII, Nos. 8725, 8726, 8735 (with Telegu Commentary).
34. DHARMA, P. C. : *Musical Culture in the Rāmāyana* (appeared in the Indian Culture, Vol. IV, No. 4, April, 1939).
35. *Dialogue of Buddha*, pts. I & II.
36. DIKṢIT, RĀI BĀHĀDUR, K. N. : *Prehistoric Civilization of Indus Valley* (Madras, 1939).
37. DUTTA, DR. N. K. : *Mahāyāna Buddhism and Its Relation to Hinayāna* (1930).
38. EGGELING : *Catalogue of Sanskrit MSS. in India Office*, London, Nos. 3025, 3089.
39. ENGLE, CARL : *The Music of the Most Ancient Nations* (1865).
40. *Epigraphia Indica*, Vol. XX.
41. FERGUSSON, JAMES :
 (a) *History of Architecture*, Vols. I-V (London, 1893).
 (b) *Tree and Serpent Worship*.
42. FÉTIS, M. : *'Antonic Stradivari précédé des les Transformations des Instruments à Achet'* (Paris, 1856).
43. FELBER, DR. ERWIN : *The Indian Music of the Vedic and the Classical Period* (with text and translation by Bernherd Geiger, and a brief Eng. Trns. by Prof. G. H. Rānāde, published in the Journal of the Music Academy, Madras. The original book was published in 1912, SAW. No. 170/17, Vienna).
44. GALPIN, F. W. : *A Text Book of European Musical Instruments* (1937).
45. GĀNGOLI, PROF. O. C. :
 (a) *Rāgas and Rāginīs* (Bombay, 1948).
 (b) *Non-Aryan Contribution to Aryan Music* (—Annals of the Bhāndārkar Oriental Research Institute, Poona, Vol. XV, pts. I-II, 1934).
 (c) *Dhruvā : A Type of Old Indian Stage-Songs* (—Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XIV, pts. I-IV).
 (d) *The Meaning of Music* (—The Hindoostan, Jan.-March, 1940).
 (e) *A New Document of Indian Dancing* (—U.S.I.C. 'Centre News' Almora, Vol. V, No. 50, April, 1943).
46. GHOSE, DR. MONOMOCHAN :
 (a) *The Nāṭyaśāstra*, Vol. I (Eng. Trans.), published by the Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1951.
 (b) *Abhinaya-Darpaṇa by Nandikeśvara* (published by the Metropolitan Printing House, Calcutta, 1943).
 (c) *Hindu Drama and Theatre of Asia Minor* (Hindusthan Standard, 1952).
47. GRÜNWEDEL, PROF. A. : *Buddhistische Kunst in Indien*. Its Eng. Ed. by A. C. Gibson and J. Burges (London, 1901).

48. HUNG, DR. MARTIN : *Āitareya-Brahmaṇa of R̥gveda*, Vols. I & II (Bombay, 1863).
49. HAZRA, DR. : *Studies in the Purāṇic Records on Hindu Rites and Customs* (1490).
50. *Hermes*, Vol. XXIX (1894).
51. HOOGT, J. M. VAN DER : *The Vedic Chant Studies in Its Textual and Melodic Form* (Holland, 1929).
52. HOPKINS, W. :
 (a) *Epic Mythology* (Strassburg, 1915).
 (b) *The Great Epic of India*.
53. (a) *Indian Historical Quarterly*, Vol. II, 1926.
 (b) *Do.*, Vol. VIII, Dec., 1932, No. 4.
 (c) *Do.*, Vol. VI, March, 1930.
54. *Jātaka or Stories of the Buddha's Former Births* (Eng. Trans. by E. B. Cowell, Vols. I-VII, Cambridge, 1907).
55. (a) *Journal of the Music Academy, Madras*, Vol. XVIII, 1946.
 (b) *Do.*, Vol. IX.
 (c) *Do.*, Vol. XXIII, 1952.
 (c) *Do.*, Vol. XX, 1949.
 (e) *Do.*, Vol. XII, 1955.
56. (a) *Journal of Andhra Historical Research Society, Quarterly*, Vol. III.
 (b) *Do.*, Vol. II, Octo., 1927, No. 2
57. *Journal of Philology, The*, Vol. XII, 1883.
58. KALA, S. C. : *Entertainments in the Second Century B.C.* appeared in U.S.I.C. 'Centre News', Ālmora, Octo. 15, 1943).
59. KĀNE, DR. P. V. :
 (a) *The History of Sanskrit Poetics* (or History of Ālaṃkāra-śāstra), 3rd Ed., Bombay, 1951.
 (b) *History of Dharmasāstras*, Vol. I to IV, Bombay).
60. KRAMRISCH, STELLA :
 (a) *The Art of India* (Through the Ages), Phaldon Press.
 (b) *Indian Sculpture* (Calcutta).
61. KRISHNAMACHĀRIĀR, DR. M. : *History of Classical Sanskrit Literature* (Madras, 1937).
62. LĀHĀ, DR. N. N. :
 (a) *Mahenjo-daro and the Indus Valley Civilization* (an article appeared in the *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1932).
 (b) *Studies in Indian History and Culture* (Calcutta Oriental Series, No. 18. E. 11, 1925).
 (c) *Inter-State Relations in Ancient India*, Pt. I (Calcutta).
63. *Laṅkāvatāra-Sūtra* edited by Dr. Bunyi Nanjo (Otani University Press, Kyoto, 1923).

64. LAW, DR. B. C. :
 - (a) *Tribes in Ancient India* (1943).
 - (b) *Geography of Early Buddhism* (London, 1932).
 - (c) *Historical Gleanings* (Calcutta).
 - (d) *Ancient Mid-Indian Kshatriya Tribes*.
65. LEFFMANN, DR. S. : *Lalita-Vistara* (Halle a. S., 1902).
66. LEGGE, T. : *Record of the Buddhist Kingdoms* (Eng. Trans., Oxford, 1886).
67. MACDONALD, K. S. : *The Story of Barlaam and Joasaph : Buddhism and Christianity* (Calcutta, 1895).
68. MACDONELL, A. A. :
 - (a) *Vedic Mythology* (forms the part of Encyclopaedia of Indo-Aryan Research, edited by G. Bühler, Vol. III, part I a.).
 - (b) *History of Sanskrit Literature* (London & New York).
69. (a) *Madras MSS. Triennial Catalogue*, Vol. XXII, Nos. 13014 & 13015.
- (b) *Madras, Triennial Catalogue of Sanskrit MSS. in Oriental Library*, Vol. II, No. 1360; Vol. III, No. 2435.
- (c) Do., 1910-1911 to 1912-1913 & 1916-1918, No. 2432.
70. (a) *Mahābhārata* (Southern Recension), critically edited by P. P. S. Sastri, B.A. (Oxon.), M.A., Vols. I-XVII (Madras, 1933).
- (b) *Mahābhārata* (Northern Recension) with commentary *Bhāvadīpa* (Poona).
- (c) *Mahābhārata* (As History & a Dharma) by Rai Promatha Nāth Mullic Bāhādūr (Calcutta, 1939).
71. MAJUMDER, DR. R. C. & DR. A. D. PUSALKER :
 - (a) *The History and Culture of the Indian People* (The Vedic Age), Vol. I (2nd Ed., 1952).
 - (b) Do., (The Imperial Age), Vol. II (Bombay, 1951).
 - (c) Do., (The Classical Age), Vol. III (Bombay, 1954).
72. MAJUMDER, DR. R. C. & DR. H. C. ROYCHOU DHURY & DR. KĀLI KINKAR DUTT : *An Advanced History of India* (London, 1953).
73. MĀNKĀD, D. R. : *Ancient Indian Theatre* (1950).
74. MĀRKANDEYA-PURĀṆA (Eng. Trans.) by F. E. Pārgiter.
75. MARSHALL, SIR JOHN : *A Guide to Taxilā* (Calcutta, 1921).
76. MITRA, R. L. :
 - (a) *Antiquities of Orissa*, Vols. 1 & II.
 - (b) *Indo-Aryans* (Calcutta, 1881), Vols. I & II.
77. MUIR, J. : *Origin and History of the People of India*, Pts. I & II (Williams & Norgate, MDCCC.LX).
78. MUKHERJEE, P. K. : *Indian Literature Abroad (China)*.
79. MUKHERJEE, DR. R. K. :
 - (a) *Ancient Indian Education* (Macmillan & Co., 1941).
 - (b) *Hindu Civilization* (Indian Ed., 1950).

80. (a) *Nāṭyaśāstra* (Baroda Ed.), Vols. I-III with Abhinavagupta's Commentary 'Abhinavabhāratī'.
- (b) *Nāṭyaśāstra* (Kāvyamālā Ed. Bombay).
- (c) *Nāṭyaśāstra* (Banaras Ed.).
- (d) *Nāṭyaśāstra* (Eng. Trans. by Dr. M. M. Ghose, Calcutta).
81. OLDENBERG, PROF. : *Literatur des alten Indian*.
82. *Pañchatantra*, Vol. I (& do, Harvard Oriental Series).
83. PĀNDEY, DR. K. C. :
 - (a) *Abhinavagupta* (An Historical & Philosophical Study), Vol. I (Chokhāmbā Sans. Series, Banaras, 1935).
 - (b) *Indian Aesthetics* (Cowkhāmbā Sans. Series, Banaras, 1950).
84. PĀNDURANG, PANDIT SANKAR : *Who wrote the Raghuvamśa and When* (appeared in International Congress of Orientalists, London, 1879).
85. PANTULU-GURU, PROF. ĀPPĀ RAO : *The Flutes and Its Theory* (appeared in the Journal of the Music, Academy, Madras, Vol. II, 1931).
86. PARSONS, E. A. : *The Alexandrian Library* (1952).
87. PHARKE, PANDIT A. S. : *Sports and Games as Referred to in Sanskrit Literature* (an article appeared in the Journal of the Princess of Wales Śarasvatī Bhavana Studies, Vol. X, 1939).
88. PIGGOT, STUART : *Prehistoric India* (1950).
89. PIŠHAROTI, K. R. : *The Ancient Indian Theatre* (appeared in Rājāh Sir Ānāmālai Chettiār Commemoration Volume, 1941).
90. *Poona Orientalists, The*, Vol. IV, April-July, 1939, Nos. 1 & 2.
91. PRAJÑĀNĀNANDA, SWAMI :
 - (a) *Music of India and China* (—Hindusthan Standard, April, 1955).
 - (b) *A Historical Outlook of Indian Music* (Free-Lance).
 - (c) *Some Musical Features in Nārādī-Śikṣā and Nāṭyaśāstra* (—The Souvenir of Entally Cultural Conference, 9th Annual Session, 1956).
 - (d) *A Peep into the History of Music of Hindu and Buddhist India* (appeared in Entally Cultural Conference, 8th Annual Session, 1955).
 - (e) *Ancient Methods of Tuning in Indian Music* (appeared in the Souvenir, All India Sadāraṅg Music Conference, 2nd Session, 1955 and reappeared in 'Eastern Post', Winter—1955-56).
 - (f) *Music and Musical Literatures of Bengal* (appeared in the Souvenir, Jhankar, Music Circle, Calcutta, 1955).
 - (g) *Music has Its Change* (appeared in the Official Programme of All Bengal Music Conference, 13th Session, 1953).
 - (h) *Sāmagāna in the Vedic Literature* (Series of Articles appeared in the 'Rhythm', 1955-56).

64. LAW, DR. B. C. :
 (a) *Tribes in Ancient India* (1943).
 (b) *Geography of Early Buddhism* (London, 1932).
 (c) *Historical Gleanings* (Calcutta).
 (d) *Ancient Mid-Indian Kshatriya Tribes*.
65. LEFFMANN, DR. S. : *Lalita-Vistara* (Halle a. S., 1902).
66. LEGGE, T. : *Record of the Buddhist Kingdoms* (Eng. Trans., Oxford, 1886).
67. MACDONALD, K. S. : *The Story of Barlaam and Joasaph : Buddhism and Christianity* (Calcutta, 1895).
68. MACDONELL, A. A. :
 (a) *Vedic Mythology* (forms the part of *Encyclopaedia of Indo-Aryan Research*, edited by G. Bühler, Vol. III, part I a.).
 (b) *History of Sanskrit Literature* (London & New York).
69. (a) *Madras MSS. Triennial Catalogue*, Vol. XXII, Nos. 13014 & 13015.
 (b) *Madras, Triennial Catalogue of Sanskrit MSS. in Oriental Library*, Vol. II, No. 1360; Vol. III, No. 2435.
 (c) Do., 1910-1911 to 1912-1913 & 1916-1918, No. 2432.
70. (a) *Mahābhārata* (Southern Recension), critically edited by P. P. S. Sastri, B.A. (Oxon.), M.A., Vols. I-XVII (Madras, 1933).
 (b) *Mahābhārata* (Northern Recension) with commentary *Bhāvadīpa* (Poona).
 (c) *Mahābhārata* (As History & a Dharma) by Rai Promatha Nāth Mullic Bāhādur (Calcutta, 1939).
71. MAJUMDER, DR. R. C. & DR. A. D. PUSALKER :
 (a) *The History and Culture of the Indian People* (The Vedic Age), Vol. I (2nd Ed., 1952).
 (b) Do., (The Imperial Age), Vol. II (Bombay, 1951).
 (c) Do., (The Classical Age), Vol. III (Bombay, 1954).
72. MAJUMDER, DR. R. C. & DR. H. C. ROYCHOUDHURY & DR. KĀLI KINKAR DUTT : *An Advanced History of India* (London, 1953).
73. MĀNKĀD, D. R. : *Ancient Indian Theatre* (1950).
74. MĀRKANDEYA-PURĀNA (Eng. Trans.) by F. E. Pārgiter.
75. MARSHALL, SIR JOHN : *A Guide to Taxila* (Calcutta, 1921).
76. MITRA, R. L. :
 (a) *Antiquities of Orissa*, Vols. I & II.
 (b) *Indo-Aryans* (Calcutta, 1881), Vols. I & II.
77. MUIR, J. : *Origin and History of the People of India*, Pts. I & II (Williams & Norgate, MDCCC.LX).
78. MUKHERJEE, P. K. : *Indian Literature Abroad* (China).
79. MUKHERJEE, DR. R. K. :
 (a) *Ancient Indian Education* (Macmillan & Co., 1941).
 (b) *Hindu Civilization* (Indian Ed., 1950).

80. (a) *Nāṭyaśāstra* (Baroda Ed.), Vols. I-III with Abhinavagupta's Commentary '*Abhinavabhāratī*'.
- (b) *Nāṭyaśāstra* (Kāvyamālā Ed. Bombay).
- (c) *Nāṭyaśāstra* (Banaras Ed.).
- (d) *Nāṭyaśāstra* (Eng. Trans. by Dr. M. M. Ghose, Calcutta).
81. OLDENBERG, PROF. : *Literatur des alten Indien*.
82. *Pañchatantra*, Vol. I (& do, Harvard Oriental Series).
83. PĀNDEY, DR. K. C. :
 - (a) *Abhinavagupta* (An Historical & Philosophical Study), Vol. I (Chokhāmbā Sans. Series, Banaras, 1935).
 - (b) *Indian Aesthetics* (Cowkhāmbā Sans. Series, Banaras, 1950).
84. PĀNDURANG, PANDIT SANKAR : *Who wrote the Raghuvamśa and When* (appeared in International Congress of Orientalists, London, 1879).
85. PANTULU-GURU, PROF. ĀPPĀ RAO : *The Flutes and Its Theory* (appeared in the Journal of the Music, Academy, Madras, Vol. II, 1931).
86. PARSONS, E. A. : *The Alexandrian Library* (1952).
87. PHARKE, PANDIT A. S. : *Sports and Games as Referred to in Sanskrit Literature* (an article appeared in the Journal of the Princess of Wales Śarasvatī Bhavana Studies, Vol. X, 1939).
88. PIGGOT, STUART : *Prehistoric India* (1950).
89. PISHAROTI, K. R. : *The Ancient Indian Theatre* (appeared in Rājāh Sir Ānnāmalai Chettiār Commemoration Volume, 1941).
90. *Poona Orientalists, The*, Vol. IV, April-July, 1939, Nos. 1 & 2.
91. PRAJÑĀNĀNANDA, SWAMI :
 - (a) *Music of India and China* (—Hindusthan Standard, April, 1955).
 - (b) *A Historical Outlook of Indian Music* (Free-Lance).
 - (c) *Some Musical Features in Nārādī-Śikṣā and Nāṭyaśāstra* (—The Souvenir of Entally Cultural Conference, 9th Annual Session, 1956).
 - (d) *A Peep into the History of Music of Hindu and Buddhist India* (appeared in Entally Cultural Conference, 8th Annual Session, 1955).
 - (e) *Ancient Methods of Tuning in Indian Music* (appeared in the Souvenir, All India Sadāraṅg Music Conference, 2nd Session, 1955 and reappeared in 'Eastern Post', Winter—1955-56).
 - (f) *Music and Musical Literatures of Bengal* (appeared in the Souvenir, Jhankar, Music Circle, Calcutta, 1955).
 - (g) *Music has Its Change* (appeared in the Official Programme of All Bengal Music Conference, 13th Session, 1953).
 - (h) *Sāmagāna in the Vedic Literature* (Series of Articles appeared in the 'Rhythm', 1955-56).

- (i) *Iconography of Indian Music* (appeared in the Souvenir of All India Tāssen Saṅgit Sammelān, 1955).
 - (j) *Maṅgalagītī, Its Nature and Form* (During the time of Kālidāsa)—appeared in the Souvenir of Jhaṅkār, Music Circle, August, 1956.
 - (k) *Srī Durgā* (Published by R. K. V. Math, Calcutta).
 - (l) *Is Bhairava the Ādi-Rāga* (—Prabuddha Bhārata, August, 1953).
 - (m) *A Study in Indian Music* (appeared in 'Hindusthān Standard', Pujā Annual, 1952).
 - (n) *Music in Markandeya Purana* (appeared in 'Hindusthan Standard', Pujā Annual, 1951).
 - (o) *A Forgotten Chapter of Indian Music* (—Hindusthān Standard, Pujā Annual, 1950).
 - (p) *Province of Grammar in Indian Music* (appeared in the Proceedings of Music Conference of the Music Academy, Madras, 1954).
 - (q) *Culture of Indian Music* (—Rhythm, July, 1953).
 - (r) *Introduction to 'Saṅgītasāra-Saṁgraha'* (published by the R. K. V. Math, Cal., 1956). *Philosophy of Music, Psychology of Music, Psychology of the Rāgas, Spirit of Indian Music, Sāmagāna in post-Bharat Literature* etc. in Rhythm, Hindusthān Standard, Modern Review and other Periodicals and Journals).
92. RĀDHĀKRISHNA, SIR S. : *Indian Philosophy*, Vol. I (1940).
93. RĀGHAVAN, DR. V. :
- (a) *The Number of Rasas* (Adyar Library, Madras, 1940).
 - (b) *Studies in Some Concepts of the Alankāra-Sāstra* (Adyar Library, Madras, 1942).
 - (c) *Why is the Mridaṅga so called* (—The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XXIV).
 - (d) *Some Names in Early Śhṛṅgīta-Literature* (—Journal of the Music Academy, Madras, Vol. III, 1932; Vol. IV, 1933).
 - (e) *An Outline Literary History of Indian Music* (—Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XXII, 1952).
 - (f) *Some Early References to Musical Rāgas and Instruments* (—Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XXIII, 1952).
 - (g) *The Indian Origin of the Violin* (—Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XIX, 1948).
 - (h) *Kālidāsa-Hridayam : Music and Dance* (—Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XXIV, Pts. i-iv).
94. RĀJĀ RAGHUNATH : *Saṅgīta-Sudhā* (published by Music Academy, Madras).

95. RĀMACHANDRAN, N. S. : *Rāgas of Karnātic Music* (Madras, 1938).
96. RĀMACHANDRA, T. N. : *Nāgārjunakonda* (Memoirs of the Archaeological Survey of India, No. 77, 1938).
97. *Rāmāyaṇa* (of Vālmiki) with the Commentary of Rāma (Bombay, 1909).
98. RĀMĀMATYA, PANDIT : *Svaramelakalañidhi* edited by Rāma-swāmi Āiyar (Ānnāmālāi University, 1932).
99. RAO, PROF. ĀPPĀ : *A Note in Musical Reference in the Laṅkāvatāra-Sūtra* (Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XIV, (1945).
100. RAO, T. V. SUBBĀ :
 - (a) *The Rāgas of the Saṅgita-Sārāmṛta* (—Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XVI).
 - (b) *A Plea for a Rational Interpretation of Saṅgita-Sāstra* (Journal of the Music Academy, Madras, Vol. IX, 1938).
101. RAPSON, E. J. : *Ancient India* (Cambridge, 1914).
102. RHYS DAVIDS, MRS. : *Psalms of the Sisters*.
103. *Rigveda-Prātiśākhya* (with the Commentary of Uvata), edited by Dr. Maṅgala Deva Śāstrī, Vol. II (Allahabad, 1931).
- 103A. ROWLAND, BENJAMIN : *The Art and Architecture of India* (published by the Penguin Books, 3rd Impression, 1952).
104. *Sacred Books of the East* (edited by Max Müller), Vol. XIV.
105. SAMADDĀR, DR. J. N. : *The Glories of Magadha* (Patnā, 1924).
106. SAṆKARAṆA, C. R. & B. CHAITANYA DEVA : *Postulational Methods and Indian Musicology* (appeared in the Journal of the University of Bombay, Vol. XVIII, pt. II, Sept. 1949).
107. SAṆKALIĀ : *The University of Nālandā*.
108. ŚĀSTRĪ : *Catalogue*, Vol. II.
109. ŚĀSTRĪ : MM. HARA PRASĀD : *History of India* (London, 1907).
110. SHĀMĀSASTRY, DR. R. : *Arthaśāstra* (of Kautilya), Mysore, 5th Ed., 1956.
111. *Śilappadhikāraṁ* : Eng. Trans. by V. R. R. Dīkṣit (Oxford, 1939).
112. SMITH, VINCENT :
 - (a) *Asoka, the Buddhist Emperor of India* (2nd Ed., Oxford, 1909).
 - (b) *A History of Fine Art in India and Ceylon* (Oxford, 1911).
 - (c) *Early History of India* (3rd Ed., Oxford, 1914).
113. SOMANATH, PANDIT : *Rāgavibodha* : edited by Pt. Subrahmanya Śāstrī (Adyar Library, Madras, 1945).
114. SONNERAT, M. : *Voyage aux Indes Orientales* (Paris, 1806).
115. SPEYAR, J. S. : *The Jātakamālā* by Ārya Śāra (Eng. Trans.) London, 1895.

- ১৪৬। 'বায়ুপুরাণ'—(১) আনন্দ-আশ্রম-সংস্করণ, বোম্বাই ; (২) পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন-সংপাদিত, বঙ্গবাসী-সংস্করণ, কলিকাতা ১৩১৭)।
- ১৪৭। বাগচী, ডাঃ প্রবোধচন্দ্র : (ক) 'ভারত ও মধ্য-এশিয়া' (১৯০৬)।
(খ) 'ভারত ও চীন' (বিশ্বভারতী গ্রন্থালয়, ১৩৫৭)।
(গ) 'ভারত ও ইন্দোচীন' (বিশ্বভারতী গ্রন্থালয়, ১৩৫৭)।
- ১৪৮। 'বিশ্ববাণী'—পত্রিকা (শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ পরিচালিত, শারদীয়া সংখ্যা, ১৩৫৭)।
- ১৪৯। ভোজরাজ : 'সরস্বতীকণ্ঠভরণম্' (বোম্বাই সং)।
- ১৫০। মতঙ্গ : 'বৃহদ্দেশী' (কে. সান্থ শিবশাস্ত্রী সংপাদিত, ত্রিবাঙ্গম-সংস্করণ, ১৯২৮)।
- ১৫১। 'মহুসংহিতা' (বহুমতী সাহিত্য-মন্দির-সংস্করণ, কলিকাতা)।
- ১৫২। মুখোপাধ্যায়, দেবব্রত : 'বাঘ ও অজস্রা' (রত্নসাগর-গ্রন্থমালা, কলিকাতা ১৩৬২)।
- ১৫৩। মুখোপাধ্যায়, পণ্ডিত শ্রীহরেকৃষ্ণ : 'পদাবলী-পরিচয়' (কলিকাতা)।
- ১৫৪। 'যাজ্ঞবল্ক্যসংহিতা' (-বহুমতী সাহিত্য-মন্দির, কলিকাতা)।
- ১৫৫। শাস্ত্রী, পণ্ডিত সত্যচরণ : 'কালিদাসের গ্রন্থাবলী' (শ্রীরামপুর)।
- ১৫৬। সেন, রামদাস : 'ঐতিহাসিক-রহস্য' (বহরমপুর, ১২৮১)।
- ১৫৭। সেন, পণ্ডিত শ্রীক্ষিতিমোহন : 'ভারতে হিন্দু-মুসলমানের যুক্তসাধনা' (বিশ্ববিদ্যা-সংগ্রহ, কলিকাতা)।

॥ ଚିତ୍ର-ପରିଚୟ ॥

Apart from the purposes of private study, research, criticism or review, no picture should be reproduced by any process without written permission from the author of—

‘Saṅgīt O Saṁskṛiti’.

ব্রেকিং (চিহ্ন-পরিচয়) পৃ° ১—৪৪ মুদ্রিত করেছেন শ্রীপরমানন্দ সিংহ ঝার, শ্রীকালী প্রেস,
৬৭, সীতারাম ঘোষ ষ্ট্রিট, কলিকাতা-৯ এবং হাফটোন ছবি পৃ° ৪৫—৫২ মুদ্রিত করেছেন মেসার্স
বেঙ্গল অটোটাইপ কোং, ২১৩, কর্নওয়ালিশ ষ্ট্রিট, কলিকাতা-৬।

॥ পূর্ব-পরিচিতি ॥

গ্রন্থের ষষ্ঠ পরিচ্ছেদে ‘মধ্য ও পূর্ব এশিয়ায় ভারতীয় সঙ্গীত’ আলোচনায় আমরা বিশেষ ক’রে কুচী, খোটান, চীন প্রভৃতি দেশ ও রাজ্যের শিল্প ও সঙ্গীত সংস্কৃতির কথা উল্লেখ করেছি। অপরাপর দেশ বা রাজ্যগুলির সঙ্গীত-উপাদান নিয়ে আলোচনা করিনি এ’জন্য যে, সেখানকার গিরিগুহা ও ভিত্তি-চিত্রগুলিতে সঙ্গীতসামগ্রী বা সঙ্গীতাত্মশীলনের নিদর্শন খুবই অল্প। আমরা চিত্রে তাদের কিছু কিছু নিদর্শন দেবার চেষ্টা করেছি। তাই পৃথকভাবে তাদের দীর্ঘ আলোচনা না করলেও চিত্রের পরিচয়প্রসঙ্গে তাদের সহজে আমাদের কিছু জানা উচিত।

মধ্য ও পূর্ব-এশিয়ার জনপদ, নগর বা রাজ্যগুলির বেশীর ভাগ মরুভূমির উত্তর ও দক্ষিণ সীমায় অবস্থিত। দক্ষিণদিকে কাশগর, চোক্ক বা ইয়ারকন্দ, খোটান (খোতান ?); উত্তরদিকে মারালরাশি, কুচার, কাবাশগর, তুর্ফান প্রভৃতি দেশ ও রাজ্য। পুরুষপুরের (বর্তমান পেশোয়ার) পর কুভা বা কাবুল-নদীর (এই কাবুলের প্রাচীন নাম ‘কুভা’ থেকে ‘ককুভ’ বা ককুভা রাগের সৃষ্টি কিনা কে বলতে পারে) ধার দিয়ে উত্তর-পশ্চিমে নগরহার ও পরে কপিশদেশে যাওয়া যেত। গান্ধারের চেয়ে কপিশ তখন বেশী সমৃদ্ধ ছিল। কপিশের পরেই শিল্প-সংস্কৃতিতে খোটান সমৃদ্ধ ছিল। অবশ্য গান্ধার, নগরহার, লম্পাক, উডিড্যান অঞ্চলগুলির শিল্পসমৃদ্ধিও কম ছিল না। তবে এ’গুলি তখন কপিশরাজ্যের অধীনে ছিল।

তখন কপিশ একরকম ভারতবর্ষেরই সীমানাভুক্ত ছিল। কপিশে ছিল ১০০ শতেরও বেশী বৌদ্ধবিহার। ভারতের বৌদ্ধভ্রমণরাই সেখানে গিয়ে ভারতীয় শিক্ষা, সভ্যতা, ও শিল্প-সংস্কৃতির বিস্তার করেছিল। কপিশ থেকে তিনটি গিরিপথের যেকোনটি দিয়ে বাহ্লীকদেশে (ব্যাক্ট্রিয়া) যাওয়া যেত। দক্ষিণ-পশ্চিমের গিরিপথকে বলা হ’ত বামিয়েন। খৃষ্টীয় ৭ম শতকে বামিয়েনের চীনা নাম ছিল বাম-ইয়েন-না (বামিয়েন) বা বাম-ইয়েন। কাবুল বা কুভা থেকে ঘোরবান্দ-নদীর ধার দিয়ে বামিয়েন যাবার পথ ছিল। কপিশের মতো বামিয়েন ছিল বিভিন্ন দেশীয় বণিকদের সংযোগ-স্থল ও কেন্দ্রস্থান। বামিয়েনের রাজধানীতে অসংখ্য বৌদ্ধবিহারে প্রায় সহস্রাধিক বৌদ্ধভ্রমণ বাস করত। তাদের মধ্যে দার্শনিক, চিত্রশিল্পী সঙ্গীতশিল্পী, ভাস্কর প্রভৃতিও ছিল। বিশেষ

ক'রে শিল্প-প্রতিভায় বৌদ্ধপ্রমণরা যথেষ্ট উন্নত ছিল। অল্পসংখ্যক প্রভৃতি গুহা-চিত্রই তার প্রমাণ। বামিয়েনের বিহারবাসীরা ভারতের ভাষাভাষায় উৎকৃষ্ট ছিল। তাদের চিত্রে, বাস্তবতায় ও সঙ্গীতেও তাই ভারতীয় ভাবনারই নিদর্শন পাওয়া যায়। কলসী প্রভৃতিবস্তুর বামিয়েনের লুপ্তকীর্তি উদ্ধার করেছিলেন। বামিয়েনের গুহামন্দিরগুলিতে শিল্পের নিদর্শন প্রচুর। আনুমানিক খৃষ্টীয় ৫ম-৬ষ্ঠ শতাব্দীতে বামিয়েনের গুহামন্দিরগুলি নির্মিত হয়। প্রায় ঐ সময়ে ভারতে অজন্তা, মধ্য-এশিয়ায় কুচুর, তুন্-হোয়াং প্রভৃতি স্থানেও বামিয়েন-গুহামন্দিরের অনুরূপ শিল্প-সংস্কৃতি গড়ে উঠেছিল। এ'সকল গুহামন্দিরের ভিত্তিচিত্রে সঙ্গীতের চাক্ষুষ নিদর্শন পাওয়া যায়। ডাঃ বাগটী বামিয়েনের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন: 'বামিয়েন ভারতীয় সভ্যতার খুব বড় কেন্দ্র ছিল। তার শিক্ষা, নীতি, শিল্প, সাহিত্য সমস্তই ছিল ভারতীয় এবং ভারতীয় রাজবংশ সেখানে রাজত্ব করত'।

বামিয়েন থেকে হিন্দুকুশ অভিক্রম ক'রে বাফ্লীকদেশে যাওয়া যেত। খৃষ্টীয় ৩য়-৪র্থ শতাব্দীতে চীনা বৌদ্ধভিক্ষুরা সেখানে বসবাস করতেন। সমরকন্দ বা শুলিকদেশ, কাশনগর প্রভৃতি দেশে ভারতীয় উপনিবেশ স্থাপিত হয়েছিল। কাশনগর থেকে দক্ষিণ-পূর্ব দিকে কুন-লুন-পর্বতের শাখা-পর্বতশ্রেণী ছিল। সেখান থেকে খোটানের পথে চোক্ক বা ইয়ারকন্দ যাওয়া যেত। ইয়ারকন্দ যাবার পথে যে নদী পাওয়া যেত তার প্রাচীন নাম ছিল 'সীতা' ও বর্তমান নাম কিজিল-দরিয়া। ভারতীয় সাহিত্যে সীতানদীর নাম উল্লেখ পাওয়া যায়। ইয়ারকন্দ কাশনগর অপেক্ষা সমুদ্রশালা রাজ্য ছিল। ইয়ারকন্দের ভিতর দিয়ে কিজিল-দরিয়া ও ইয়ারকন্দ-দরিয়া দু'টি নদী প্রবাহিত ছিল।

কাশনগর ও ইয়ারকন্দের পর খোটানের নাম উল্লেখযোগ্য। তবে কাশনগর ও ইয়ারকন্দ খোটান থেকেই তাদের শিক্ষা ও সংস্কৃতির ভাব পেয়েছিল। খৃষ্টপূর্ব ২য় শতকের চীনাগাহিত্যে খোটানের নাম উল্লেখ আছে। খোটানে শক, শুলিক বা হুন্দীয়, চীনা, প্রাচ্য-ইরানীয় প্রভৃতি মিশ্রজাতির বাস ছিল। তাদের তখন ভারতীয় হিসাবেই কিস্ত গণ্য করা হ'ত। যোংকান, রাওয়াক, দান্দান-উইলিক, নিয়া প্রভৃতি দেশ খোটানের সঙ্গে নিবিড়ভাবে সম্পর্কযুক্ত ছিল। খৃষ্টীয় ৩য় থেকে ৭ম-৮ম শতাব্দী পর্যন্ত নিয়া প্রভৃতি দেশগুলির অস্তিত্বের খবর পাওয়া যায়।

খোটানের রাজধানী ছিল যোংকান। খোটানের কোয়ারি-রজার নামক

স্থানে গোমতী ও গোমুখ নামে দু'টি বৌদ্ধবিহার ছিল। তাদের ধ্বংসস্থল থেকে ভারতীয় শিল্প-সংস্কৃতির বিচিত্র উপাদান আবিষ্কৃত হয়েছে। নিম্নাংশ খোঁচানোর দক্ষিণবাহী পথের উপর অবস্থিত ছিল। খোঁচান থেকে নিয়া বাবার পথে দাম্ভান-উইলিক স্থানেও ভারতীয় প্রাচীন সভ্যতার নিদর্শন পাওয়া গেছে। সেখানকার বৌদ্ধগুহাগুলিতে খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ-৭ম শতাব্দীর অনেক প্রাচীনচিত্র আবিষ্কৃত হয়েছে। তাতে ভারতীয় বীণা ও বেণুর মতো কতকগুলি বাস্তবত্বও পাওয়া গেছে। দাম্ভান-উইলিকের গুহামন্দিরের প্রাচীরচিত্রের সঙ্গে বামিয়েনের গুহামন্দিরগুলির চিত্রের যথেষ্ট সাদৃশ্য আছে। বিশেষ করে নাগী ও বোধিসত্ত্বের চিত্রের অঙ্কনপদ্ধতি অজস্র অঙ্কনপদ্ধতির সঙ্গে অনেকটা মেলে।

নিয়া থেকে তুন-হোয়াং পর্যন্ত দক্ষিণবাহী পথের দু'ধারে প্রাচীন ভারতীয় সভ্যতার নিদর্শন পাওয়া যায়। তুন-হোয়াং অঞ্চলের গিরিগুহাগুলি আকাশে বৃহৎ ছিল। সেখানেও ৫০০ শতের অধিক গুহা ও প্রায় ৪০০ গুহাচিত্র ও ভাস্কর্যের সন্ধান পাওয়া গেছে। খৃষ্টীয় ১১শ শতাব্দীতে আরবদের আক্রমণ হবার আগে পর্যন্ত তুন-হোয়াং-এ বৌদ্ধ ভিক্ষুরা তাদের শিল্প-সংস্কৃতির নিজস্বতা বজায় রেখেছিল। ডাঃ বাগচী উল্লেখ করেছেন : 'আটের ইতিহাসে তুন-হোয়াং-এর গুহামন্দিরের স্থান অতুলনীয়। বহু বিভিন্ন ধারার সম্মিলনে যে কী চিত্রাকর্ষক চিত্রকলা ও ভাস্কর্যের সৃষ্টি হ'তে পারে তার প্রমাণ তুন-হোয়াং-এর গিরিগুহা এখনো বহন করছে'। তুন-হোয়াং-এ সঙ্গীতাসুন্দরীর নিদর্শন-স্বরূপ কয়েকটি বাস্তবত্বের চিত্রও আবিষ্কৃত হয়েছে। ভারতীয় বাস্তবত্বের সঙ্গে তাদের মিলও যথেষ্ট।

নিয়া থেকে তুন-হোয়াং যেতে দক্ষিণবাহী পথের উপর তুখারজাতির দেশ ছদ্দলন বা চেয়চেন, লব-নোর (লবণহ্রদ) প্রভৃতি অবস্থিত। ছদ্দলন থেকে আরো দক্ষিণে শেন-শেন (প্রাচীন চীনানাম লু-লান) স্থানে ভারতীয় ও গ্রীসীয় সভ্যতা-দু'টির সংমিশ্রণ ঘটেছিল বলে মনে হয়। 'শেন-শেনের কাছে মিরান-অঞ্চলেও বৌদ্ধকীর্তির নিদর্শন পাওয়া গেছে। মিরানের শিল্প-সংস্কৃতির অত্যুন্নত হয় খৃষ্টীয় ৮ম-৯ম শতাব্দীতে। তাছাড়া কাশগর থেকে ভরফের পথে মারালরাশির কাছে তুমচুক নামক স্থানেও ভারতীয় শিল্প-নিদর্শনের সন্ধান পাওয়া যায়। ফুচীর শিল্প-সংস্কৃতির ভিতর সঙ্গীতাসুন্দরীর স্থান মধ্য-এশিয়ার বেশগুলির শীর্ষস্থানে ছিল। ফুচীর শিল্পীদের সঙ্গীতপ্রীতি ও সঙ্গীত-প্রতিভার কথা পূর্বেই আমরা আলোচনা করেছি। চিত্রে উপরিউক্ত দেশগুলির বাস্তবত্ব নিদর্শনের সঙ্গে

সঙ্গে বাজাকলিক, কিজিল, রাশিয়ায় সুয়ারা, আফগানিস্তানে হাড্ডা, সিংহলে পোলোনেক্ষা, কছোজ, একোরভাট, চম্পা, বরবুহর, ময়ুরভঞ্জে খিচিঙ, কাম্বীর, সাতনা, বাচান, ইজিষ্ট, গ্রীস, চ্যালদিয়, এহাড়া তক্ষশীলা, শাঁচী, বারহুত, অজন্তা, বাগ, ভুবনেশ্বর, বেলুর (দক্ষিণ-ভারত) হালেবিডি (হায়দারাবাদ) পম্বাই, মহাবলীপুরম্, বাগালি-কালেশ্বর, দেবালনা, তাজোর, আইহোল, গুজরাট, পরশুরামেশ্বর, পায়োইয়া, বাঙ্গালা, মথুরা প্রভৃতি অঞ্চলের নৃত্য ও বাগ্ম্যের চিত্রও সন্নিবেশিত হয়েছে। তাতে ক’রে ভারতীয় সঙ্গীত-সংস্কৃতির প্রসারতা ও সমৃদ্ধির সৌন্দর্য এবং মান বোঝা যাবে। একই বীণা, বেণু, মৃদঙ্গ ও নৃত্যহীন ভিন্ন ভিন্ন দেশের পরিবেশে ও বিভিন্ন জাতির রুচি অমুখ্যায়ী কিভাবে গঠনে ও বিকাশে বিচিত্র হ’তে পারে তার চাক্ষুষ নিদর্শনও আমাদের কাছে প্রতিভাত হবে। বিদেশী বাগ্ম্যে ভারতের প্রভাবও লক্ষ্য করার বিষয়। ভিন্ন ভিন্ন যুগের প্রস্তরচিত্র, ভিত্তিচিত্র, তাম্রমুদ্রা, শিলালেখমালা ও তাম্রলিপিই ইতিহাসের প্রাণশক্তি সঞ্চার করে। তারাই আসলে প্রতিটি যুগের শিক্ষা, সমাজ, সভ্যতা ও সংস্কৃতির প্রত্যক্ষ সাক্ষ্য। তাই মসীর তুলিকায় বাস্তব কথাকাহিনীর আলোচনা রচনা করলেও বিভিন্ন দেশের বিভিন্ন সময়ের চিত্র, মূর্তি ও উৎকীর্ণ লেখমালার নিদর্শন সন্নিবেশিত হ’ল ঐতিহাসিক ও সাংস্কৃতিক আলোচনাকে প্রত্যক্ষতা ও প্রামাণিকতার আলোকে সমৃদ্ধ করার জন্ত।

বেশীরভাগ চিত্রের পাশে ইংরাজী নামও দেওয়া হয়েছে বাঙ্গলাভাষাভাষী ধার্মা নন তাঁদের বোঝার সুবিধার জন্ত। নীচে বাঙ্গালা নাম দেওয়া হ’ল প্রত্যেকটি ছবির তারিখ ও প্রাপ্তিস্থানের মোটামুটি পরিচয় দিয়ে। ছবিগুলিকে একটি ধারায় সাজানো হয়েছে : যেমন প্রথমেই নাট্য ও পরে শুধির, তত, অনবন্ধ ও নৃত্য এই পর্যায়ের চিত্র দিয়ে। ভারতীয় চিত্রের পাশাপাশি কতকগুলি বৈদেশিক বাগ্ম্যের চিত্রও সন্নিবেশিত হ’ল তুলনামূলক অধ্যয়নের জন্ত। পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে, খৃষ্টপূর্ব থেকে খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীর সমাজেরই কেবল নৃত্য, গীত, বাগ্ম্য ও অভিনয়েরই নিদর্শন-চিত্র সন্নিবেশিত হয়নি। ঐ যুগপরিধির সাঙ্গীতিক উপাদানে আলোকপাত করার জন্ত খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীর পরের যুগের (খৃষ্টীয় ১৫শ-১৬শ শতাব্দী পর্যন্ত) কিছু কিছু বাগ্ম্যেরও নিদর্শন দেওয়া হয়েছে। পরিশেষে প্রাচীন ভারতের রাগ হিসাবে পরিচিত মালবকোশিক ও ককুভ এই দু’টি ছাড়াও মধ্যযুগীয় রাগ বসন্ত ও গোড়মজারের ছবি দেওয়া হ’ল। গোড়মজার-রাগটি বাঙ্গলাদেশের অবদান বলে মনে হয়।

॥ চিত্র-পরিচয় ॥

১। পৃষ্ঠা ১ ॥ (১) অজস্রাচিত্রে (খৃষ্টপূর্ব ২য়—খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী) অভিনয়মঞ্চ ও নেপথ্যগৃহ। (২) সীতাবেড়া-গুহা-রক্ষণীঠ। মধ্যপ্রদেশ। খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক।

২। পৃষ্ঠা ২ ॥

উপরে—রোমনগরীর গৌরবস্থিতি ফ্রেবিয়ান-এম্পিথিয়েটারের নক্সা। বামদিকে রক্ষমঞ্চের ভিত্তি ও দক্ষিণদিকে দর্শকদের জগ্গ আসনের প্রতিকৃতি।

নীচে—অরেঞ্জ (রোম) অবস্থিত অশেষ সৌন্দর্যমণ্ডিত রক্ষমঞ্চের নক্সা। অরেঞ্জ ফাসের দক্ষিণে রোমীয় গৌরবকীর্তি। এর দর্শকগৃহটি ৩৪০ X ১১৬ ফিট পরিমাপের ছিল। মাননীয় মিডিন্টন উল্লেখ করেছেন পোম্পাইয়ের রক্ষালয়টি নাকি ৫৪ খৃষ্টপূর্বাব্দে পাথরে তৈরী ছিল।—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তরভাগ), পৃ° ৩৩৫ দ্রষ্টব্য।

৩। পৃষ্ঠা ৩ ॥

মুনি ভরতের নাট্যাশাস্ত্রে (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) উল্লিখিত চতুরঙ্গ, বিকৃষ্ট ও ও দ্র্যাক্স এই তিন রকম আকারের নাট্যমণ্ডপের নক্সা।—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তরভাগ), পৃ° ৩২৯-৩৩১ দ্রষ্টব্য।

৪। পৃষ্ঠা ৪ ॥

মৌর্য ও গুপ্তযুগে রাজপ্রাসাদের নক্সা (‘মানসার’ থেকে গৃহীত)। সেই যুগের প্রত্যেকটি রাজপ্রাসাদে সঙ্গীতশালা ও নাট্যশালা অপরিহার্য-রূপে থাকত। রাজপ্রাসাদের দ্বিতীয় বেঠনীর মাঝখানে সঙ্গীতশালা ও প্রথম বেঠনীর দক্ষিণ কোণে নাট্যশালা থাকত। আমরা কুমারগুপ্তের সময়ে রাজপ্রাসাদ ও নাট্য-গৃহের উল্লেখ করেছি।—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তরভাগ), পৃ° ৪২৯ দ্রষ্টব্য।

৫। পৃষ্ঠা ৫ ॥

পদ্মাসন বা পদ্মসিংহাসন (‘মানসার’ থেকে গৃহীত)। খৃষ্টীয় শতাব্দীর প্রথমার্ধে রাজসিংহাসনগুলি বিভিন্ন আকারে বিভিন্ন ধাতুদ্রব্য দিয়ে তৈরী হ’ত আর প্রত্যেকটি ভিত্তিতে নৃত্য-গীতের নিদর্শন থাকত। ৫ম পৃষ্ঠার চিত্রটিতে পূর্ণব-ও যুদ্ধজাতীয় চর্যবাত্ত ও নৃত্যের প্রতিকৃতি উৎকীর্ণ আছে।

৬। পৃষ্ঠা ৬ ॥

সুবিবাহের নিদর্শন। ১ম চিত্র—সাঁচী (খৃষ্টপূর্ব ২য়—১ম শতক)। ২য় চিত্র—অমরাবতী (খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দী) 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি', (উত্তরভাগ), পৃ° ২০৫ দ্রষ্টব্য। ৩য় চিত্র—বারহত (খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক) এবং ৪র্থ চিত্র—কাথিয়াওয়ার (খৃ° ১০শ শতাব্দী)। সুঘোষ-শঙ্খ।

৭। পৃষ্ঠা ৭ ॥

সুবিবাহ : ১ম চিত্র—বাকলাদেশ (৯ম-১০ম শতাব্দী)। ২য় চিত্র—অমরাবতী (খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দী)। ৩য় চিত্র—দেবালানা (জৈনমন্দির, প্রাচীর-চিত্র) খৃষ্টীয় ১২শ শতাব্দী। ৪র্থ চিত্র—গুজরাটের (জৈন) ১৬শ-১৭শ শতাব্দী। গুজরদেশ বেণু বা বাঁশী। ৫ম চিত্র—শঙ্খ।

৮। পৃষ্ঠা ৮ ॥

সুবিবাহ : ১ম চিত্র—কম্বোজ (খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ-১৩শ শতাব্দী)। ২য় চিত্র—একোরভাট (খৃ° ১০ম শতাব্দী)। ৩য় চিত্র—গোমুখ-শঙ্খ। ৪র্থ—বার্তক-শঙ্খ এবং ৫ম—অনন্তবিজয়-শঙ্খ।

৯। পৃষ্ঠা ৯ ॥

১ম চিত্র—গ্রীস (খৃষ্টপূর্ব ২৭০০-২৫০০)। ২য় চিত্র—হাড্রা (আফগানিস্তান), খৃষ্টীয় ৫ম-৬ম শতাব্দী। ৩য় চিত্র—একোরভাট (খৃষ্টীয় ১২ম শতাব্দী)।

১০। পৃষ্ঠা ১০ ॥

১ম চিত্র—বেণুবাদিনী, অজঙ্ঘা (খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক থেকে খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী পর্যন্ত)। ২য় চিত্র—শিলা।

১১। পৃষ্ঠা ১১ ॥

তত্ত্ব : বৃন্দাবন ও নৃত্য—বারহত (খৃষ্টপূর্ব ২য় শতাব্দী)। ২য় চিত্র—প্রাচীন আকারের বীণা—বারহত।

১২। পৃষ্ঠা ১২ ॥

১ম চিত্র—বীণাবাদক মহারাজ সমুদ্রগুপ্ত (খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দী)। সমুদ্রগুপ্ত—

‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তরভাগ), পৃ° ৩২৪-৩২৫ দ্রষ্টব্য। ২য় চিত্র—প্রাচীন বীণা—অমরাবতী (খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দী)।

১৩। পৃষ্ঠা ১৩ ॥

১ম চিত্র—প্রাচীন বীণা (পাশ্চাত্য হার্পজাতীয়) গান্ধার (খৃষ্টীয় ১ম-২য় শতাব্দী)। ২য় চিত্র—একটি হার্পজাতীয় বীণা ও অপরটি স্বরোদজাতীয় বীণা (দু’টিই বীণাশ্রেণীর বাস্তব) —চীন।

১৪। পৃষ্ঠা ১৪ ॥

১ম চিত্র—বীণা, বরবুদর (খৃ° ৮ম শতাব্দী)। ২য় চিত্র—বীণা, একোর-টোম (১২শ-১৩শ শতাব্দী)। ৩য় চিত্র—বীণা, বর্ম (২য়-৮ম শতাব্দী)। ৪র্থ চিত্র—বীণা, কসোজ (খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ-১৩শ শতাব্দী)। ৫ম চিত্র—বর্ম।

১৫। পৃষ্ঠা ১৫ ॥

১ম চিত্র—বীণাহস্তে যুগলমূর্তি, কিজিল (তুর্কান, মধ্য-এশিয়া, খৃ° ৬ষ্ঠ শতাব্দী)। ২য় চিত্র—বীণা, কিজিল (তুর্কান, মধ্য-এশিয়া)। ৩য় চিত্র—বীণা (উর, চ্যালডিয়া)। ৪র্থ চিত্র—হার্পজাতীয় বীণা, মিশর (প্রাচীন রাজত্ব, খৃষ্টপূর্ব ৪০০০ (?)।

১৬। পৃষ্ঠা ১৬ ॥

১ম চিত্র—হার্পজাতীয় বীণা, মিশর। ২য় চিত্র—হুয়েরীয় (খৃষ্টপূর্ব ৩২০০)। ৩য় চিত্র—হার্পজাতীয় বীণা, ফিনল্যান্ড এবং ৪র্থ চিত্র—বীণা, জর্জিয়া (৮শ)

১৭। পৃষ্ঠা ১৭ ॥

১ম চিত্র—শোভাযাত্রায় বীণা, বেণু ও নৃত্য, অমরাবতী (খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দী)। ২য় চিত্র—বীণা, অজন্তা (খৃষ্টপূর্ব ২য়-খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী)।

১৮। পৃষ্ঠা ১৮ ॥

১ম চিত্র—বীণা, গান্ধার (খৃষ্টীয় ১ম-২য় শতাব্দী)। ২য় চিত্র—বীণা, অমরাবতী। ৩য় চিত্র—বীণা, নাগার্জুনকুণ্ড (খৃ° ২য়—৩য় শতাব্দী)। ৪র্থ চিত্র—বীণা, সাতনা (খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী)।

১৯। পৃষ্ঠা ১৯ ॥

১ম চিত্র—বীণা, চীন। ২য় চিত্র—বীণা, বাজাক্লিক্, কিজিল (তুর্ফান, মধ্য-এশিয়া) (খৃঃ ৬ষ্ঠ শতাব্দী)। ৩য় চিত্র—বীণা, যোংকান, খোটান (খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক—খৃষ্টীয় ৮ম শতাব্দী) অর আরেল ষ্টাইন যোংকানের বালুস্তূপ থেকে এই বীণাবাদ্যের বানরের মূর্তি পেয়েছিলেন। ৪র্থ চিত্র—বীণা, বাজাক্লিক্, কিজিল (তুর্ফান, মধ্য-এশিয়া)।

২০। পৃষ্ঠা ২০

১ম চিত্র—বীণা, সুমারা (রাশিয়া—মধ্য-এশিয়া, খৃষ্টীয় ৫ম-৬ষ্ঠ শতাব্দী)। ২য় চিত্র—বীণা, বরবুহর (খৃঃ ৮ম শতাব্দী)। এবং ৩য় চিত্র—বীণা, চম্পা (খৃষ্টীয় ১ম-২য় থেকে ১৩শ শতাব্দী)।

২১। পৃষ্ঠা ২১ ॥

১ম চিত্র—বীণা, মহাবলীপুরম্ (খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী)। ২য় চিত্র—বীণা, বাগালি-কালেশ্বর, খৃষ্টীয় ১৪শ শতাব্দী, বাঙ্গালা। ৩য় চিত্র—বীণা, রঙপুর, বাঙ্গালা (পালযুগ, খৃষ্টীয় ৯ম শতাব্দী)। ৪র্থ চিত্র—বীণা, অজন্তা।

২২। পৃষ্ঠা ২২ ॥

১ম চিত্র—পোলানেকুয়া (সিংহল, ৭ম শতাব্দী)। ২য় চিত্র—বীণা, চম্পা (খৃষ্টীয় ১ম-২য়—১৩শ শতাব্দী)। ৩য় চিত্র—বীণা, এডেকার-ভাট। ৪র্থ চিত্র—বীণা, মাদাগাস্কার।

২৩। পৃষ্ঠা ২৩ ॥

১ম চিত্র—বীণা, পাহাড়পুর, খৃঃ ৮ম শতাব্দী। ২য় চিত্র—বীণা, অহুরাধাপুর, সিংহল (২য়-৩য় শতাব্দী)। ৩য় চিত্র—বীণা, বরবুহর (৮ম শতাব্দী)। ৪র্থ—সম্ভবত বীণা জাতীয় বাতায়নের কাণ্ড (খোটানের বালুস্তূপ থেকে আরেল ষ্টাইন এই বাতায়নের অংশটি আবিষ্কার করেছেন); সম্ভবত খৃষ্টীয় ৫ম-৮ম শতাব্দী। ৫ম চিত্র—একতন্ত্রীক, বাঙ্গালাদেশ।

২৪। পৃষ্ঠা ২৪ ॥

অবনদ্ধকৃত : ১ম চিত্র—দু'জন বাদক বর্তমান ঢাকজাতীয় মুদঙ্গ বহন ক'রে বাজাচ্ছে। অমরাবতী (খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দী)। ২য় চিত্র—দু'টি বড় মুদঙ্গ-জাতীয় অবনদ্ধকৃত, পম্বাই (দক্ষিণ-ভারত), খৃষ্টীয় ৯ম শতাব্দী। ৩য় চিত্র—দু'টি পুঙ্করবাণ পাশাপাশি রেখে একজন বাদক হস্তের দ্বারা বাজাচ্ছে। অমরাবতী। ৪র্থ চিত্র—একজন বাদক দু'টি পুঙ্কর পাশাপাশি দাঁড় করিয়ে ও একটি শায়িত অবস্থায় রেখে হস্তের দ্বারা বাজাচ্ছে। বারহত (খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক)।—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তরভাগ), পৃ° ৩০৪-৩০৫ দ্রষ্টব্য।

২৫। পৃষ্ঠা ২৫ ॥

অবনদ্ধ : ১ম চিত্র—তিনটি পুঙ্কর : দু'টি দাঁড় করানো ও একটি শায়িত অবস্থায়। একজন বাদক দুই হাতে বাজাচ্ছে। বরবুড় (৮ম শতাব্দী)। ২য় চিত্র—একটি মুদঙ্গ, কছোজ (খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ—১৩শ শতাব্দী)। মুদঙ্গটি দেখতে বর্তমান কালের মাদলের মতো। ৩য় চিত্র—দু'টি পুঙ্কর একজন বাদক বাজাচ্ছে। পাহাড়পুর (খৃষ্টীয় ৮ম শতাব্দী)।

২৬। পৃষ্ঠা ২৬ ॥

অবনদ্ধ : ১ম চিত্র—পণবজাতীয় মুদঙ্গ বা পণব, বেলুর (দক্ষিণ-ভারত, আত্মমানিক খৃষ্টীয় ১২শ শতাব্দী)। ২য় চিত্র—মুদঙ্গ, বারহত। ৩য় চিত্র—মুদঙ্গ, তাজোর (চোলবংশের রাজত্বকালে ভিত্তিচিত্র, খৃষ্টীয় ১০ম শতাব্দী)। ৪র্থ চিত্র—মুদঙ্গ, বাচানজাতীয় বাণ দক্ষিণ-ভারত, খৃষ্টীয় ১৪শ শতাব্দী। কথাকলিনুতো সাধারণত এই বাণযন্ত্র ব্যবহৃত হয়।

২৭। পৃষ্ঠা ২৭ ॥

বাগগুহা চিত্র। বৃন্দবাণ ও নৃত্য। এখানে কাঠবাণ হস্তমুদ্রা লক্ষ্য করার বিষয়। খৃষ্টীয় ৪র্থ থেকে ৬ষ্ঠ শতাব্দী।

২৮। পৃষ্ঠা ২৮ ॥

১ম চিত্র—মুদঙ্গ, কাশ্মীর (খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী)। ২য় চিত্র—মুদঙ্গ, কিজিল (তুর্ফান, মধ্য-এশিয়া, ৬ষ্ঠ শতাব্দী)। ৩য় চিত্র—পণবজাতীয় মুদঙ্গ, সাসানিয় মুগ (পারস্য)। ৪র্থ চিত্র—বামিয়েন (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দী)।

২৯। পৃষ্ঠা ২৯ ॥

১ম চিত্র—মুদক, সাঁচী (খৃষ্টপূর্ব ২য়-১ম শতক)। ২য় চিত্র—মুদক, বারহুত (খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক)। ৩য় চিত্র—মুদক, গান্ধার (খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী?) এবং ৪র্থ চিত্র—মুদক, অমরাবতী, (খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দী)।

৩০। পৃষ্ঠা ৩০ ॥

১ম চিত্র—মুদক, হালেবিড (হায়দারাবাদ), খৃষ্টীয় ৯ম—১২শ শতাব্দী। ২য় চিত্র—মুদক, হালেবিড। ৩য় চিত্র—মুদক, খিচিং (ময়ূরভঞ্জ, ১০ম শতাব্দী)। ৪র্থ, ৫ম ও ৬ষ্ঠ পর পর তিনটি মুদক : ৪র্থ—সাঁচী, (খৃষ্টপূর্ব ২য়-১ম শতক), ৫ম—মথুরা (৪র্থ শতাব্দী) ও ৬ষ্ঠ—রাজপুতনা ও বাক্সালা (১৭শ শতাব্দী?)—ঢাক জাতীয় চর্মবাগ।

৩১। পৃষ্ঠা ৩১ ॥

অবনক : ১ম চিত্র—মথুরা (৪র্থ শতাব্দী), ২য় চিত্র—বারহুত (খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক)। ৩য় চিত্র—বরবুহর (৮ম শতাব্দী) এবং চতুর্থ চিত্র—পাহাড়পুর (খৃষ্টীয় ৮ম শতাব্দী)। দু'টি ঘটবাগজাতীয় অবনক, একজন বাদক দু'হাত দিয়ে বাজাচ্ছে।

৩২। পৃষ্ঠা ৩২ ॥

ঘনবাগ ॥ ১ম চিত্র—অজন্তা (খঞ্জনী)। ২য় চিত্র—আইহোল (হায়দারাবাদ, ১৩শ শতাব্দী)। ৩য় চিত্র—ভাঙ্গোর (চোল-ভিত্তিচিত্র, খৃষ্টীয় ১০ম শতাব্দী) ৪র্থ চিত্র—অমরাবতী।

৩৩। পৃষ্ঠা ৩৩ ॥

নৃত্য ॥ ১ম চিত্র—বাগুহায় বৃন্দবাগ ও নৃত্য। পূর্বেও এর সম্পূর্ণ চিত্রটি দেওয়া হয়েছে। পৃথক করে কাঠবাগটি দেখাবার জন্য পুনরায় দেওয়া হ'ল। ২য় চিত্র—পাহাড়পুর। ৩য় চিত্র—খঞ্জনী, একোন্ন-ভাট।

৩৪। পৃষ্ঠা ৩৪ ॥

১ম চিত্র—বিষ্ণুপ্রতিমানে সঙ্গীতরত গন্ধর্বকুল। অজন্তা, গুহা নং ১৭। খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক থেকে খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী। ২য় চিত্র। শিখার্ব বীণাশিক্ষা করছেন, গান্ধার, খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দী।

৩৫। পৃষ্ঠা ৩৫ ॥

পাঠশালার শিক্ষারত লিঙ্গার্থ। উপরে স্বরোদের মতো বীণা বোলানো আছে। অজস্র-ভিত্তিচিত্র থেকে আঁকা—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তরভাগ), পৃ° ১২৬-১২৭ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

৩৬। পৃষ্ঠা ৩৬ ॥

বৃন্দাবত। অজস্র। মৃদঙ্গ ও মন্দির, খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক—খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দী।

৩৭। পৃষ্ঠা ৩৭ ॥

তক্ষশীলার ভীরমণ্ডের ধ্বংসস্থাপ থেকে আবিষ্কৃত উর্ধ্বতাপ্তবমূর্তি। ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তরভাগ), পৃ° ৩১২-৩২° দ্রষ্টব্য। ৩য় চিত্র—ভাঙ্কোরে ও ৪র্থ চিত্র—চিদাম্বরমন্দিরে উর্ধ্বতাপ্তবমূর্তি।

৩৮। পৃষ্ঠা ৩৮ ॥

নৃত্য ॥ ১ম চিত্র—বৃন্দাবত ও নটীনৃত্য। পাইয়েইয়া (গোয়ালিয়র), খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দীর (?)। বৃন্দাবতে বীণা (ছ’রকম : ১ম—স্বরোদ বা স্বরবীণা-জাতীয় বীণা ও হার্পজাতীয় বীণা), বেণী, ছ’টি পুঙ্কর প্রভৃতির সমাবেশ আছে। ২য় চিত্র—ঘুঙ্গুর, গাঙ্কার। ৩য় চিত্র—মুপুয়।

৩৯। পৃষ্ঠা ৩৯ ॥

নব রঙ্গের রেখাচিত্র। অঙ্কন করেছেন আচার্য শ্রীনন্দলাল বহু (শান্তিনিকেতন) ;

৪০। পৃষ্ঠা ৪০।

হস্তমুদ্রা (১২টি)। পরিচয় চিত্রের সঙ্গে দেওয়া আছে।

৪১। পৃষ্ঠা ৪১ ॥

করণ ॥ ১ম চিত্র—নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত নৃত্যের বৃত্তিককরণম্ ও ২য় চিত্র—ললাটভিলকম্।—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তরভাগ), পৃ° ৩১৭ দ্রষ্টব্য।

৪২। পৃষ্ঠা ৪২ ॥

১ম চিত্র—নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত বৈশাখরেচিতকরণম্।

২য় চিত্র— " " ললিতকরণম্।

—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তর ভাগ), পৃ° ২১৬ ও ২১৭ দ্রষ্টব্য।

৪৩। পৃষ্ঠা ৪৩ ॥

১ম চিত্র—তলপুষ্পপটম্ " "

২য় চিত্র—গঙ্গাবতরণম্ (নাট্যশাস্ত্র)

৪৪। পৃষ্ঠা ৪৪ ॥

১ম চিত্র—বারহুত—নর-পিরামিডমূর্তি। খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতক।—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তর-ভাগ), পৃ° ১২৫-১৩০ দ্রষ্টব্য। ২য় চিত্র—বেলুরের (হায়দারাবাদ) নৃত্যমূর্তি। চল্লিশটি মদনকৈ-মূর্তির অগ্ৰতম নৃত্যশীলা দেবীমূর্তি (বহিঃপ্রাচীর-গাত্রে উৎকীর্ণ)। খৃষ্টীয় ১২শ শতাব্দী।

৪৫। পৃষ্ঠা ৪৫ ॥

১ম চিত্র—বৃন্দবাথ (ভুবনেশ্বর)—বেণু, বীণা, পুঙ্কর ও নৃত্যের সমাবেশ। আনুমানিক খৃষ্টীয় ৯ম শতাব্দী। ২য় চিত্র—বৃন্দবাথ (ভুবনেশ্বর)—জানালার উপরে ছ’টি প্যানেলে উৎকীর্ণ : বীণী, মৃদঙ্গ ও নৃত্য।

৪৬। পৃষ্ঠা ৪৬ ॥

১ম চিত্র—বৃন্দবাথ, আলমপুর (হায়দারাবাদ), আনুমানিক ৯ম শতাব্দী। চিত্রটিতে বীণী, বীণা ছ’টি পুঙ্কর, নন্দী (বৃষ) ও নটরাজনৃত্যের প্রতিকৃতি সমুজ্জ্বল। বামে গণপতি বীণাবাদ্যরত। তাঁর দক্ষিণে একজন নর্তক করণ প্রদর্শন ক’র দণ্ডায়মান। ২য় চিত্র—প্রথমটির দ্বিতীয় অংশ।

৪৭। পৃষ্ঠা ৪৭ ॥

১ম চিত্র—নৃত্যশিব ও পুঙ্করবাথ (ভুবনেশ্বর)। দক্ষিণে গণেশ ও বামে পুঙ্কর-বাদক।—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (উত্তরভাগ), পৃ° ৩০৭ দ্রষ্টব্য। ২য় চিত্র—নৃত্য-সরস্বতী, হালেবিড-মন্দিরের একটি মূর্তি। খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর প্রথমার্ধ।

৪৮। পৃষ্ঠা ৪৮ ॥

১ম চিত্র—সুভদ্রাবর্ষে মদনকৈ (নর্তকীমূর্তি), বেলুর, মহীশূর (হাঙ্গদারাবাদ), খৃষ্টীয় ১২শ শতাব্দী। ২য় চিত্র—নৃত্যভৈরব, কোনার্ক (খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দী)।

৪৯। পৃষ্ঠা ৪৯ ॥

১ম চিত্র—মুদঙ্গ (কোনার্ক) এবং ২য় চিত্র—মুদঙ্গ (কোনার্ক)।

৫০। পৃষ্ঠা ৫০ ॥

১ম চিত্র—বেণুবাদিনী (কোনার্ক)।

২য় চিত্র—মন্দিরা (কোনার্ক)।

৫১। পৃষ্ঠা ৫১ ॥

১ম চিত্র—রাগ মালবকৌশিক। রাজস্থানী চিত্র (খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীর মাঝামাঝি)। এ'টি প্রাচীন রাগ। মতঙ্গের (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দী) বৃহদ্দেশীতে এর উল্লেখ আছে।

২য় চিত্র—রাগ বসন্ত। রাজস্থানী (খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীর মাঝামাঝি)। এ'টি মধ্যযুগীয় রাগ। বসন্তঋতুর সঙ্গে সম্পর্কিত।—‘গঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (পূর্বভাগ) এবং ‘রাগ ও রূপ’ গ্রন্থ-দু'টিতে আরো দু'টি ভিন্ন রকমের বসন্তরাগের চিত্র সংযুক্ত আছে।

৫২। পৃষ্ঠা ৫২ ॥

১ম চিত্র—রাগ গোড়মল্লার। পিছনে বীণা, মুদঙ্গ ও করতালির সমাবেশ। সঙ্গীতের সুরে ময়ূর ও হরিণ নৃত্যশীল। রাজস্থানী (১৬শ শতাব্দীর মাঝামাঝি)। এটি মধ্যযুগের শেষের দিকের রাগ। প্রাচীন বাঙ্গালার রাজধানী গোড়দেশের সঙ্গে এ'টি সম্পর্কিত। অনেকে মল্লারের শ্রেণী হিসাবে এই রাগটিকে বাঙ্গালাদেশের অবদান বলেন।

২য় চিত্র—রাগ ককুভা বা ককুভ। রাজস্থানী চিত্র হলেও এতে মোগল-প্রভাব আছে। খৃষ্টীয় ১৮শ শতাব্দীতে অঙ্কিত মনে হয়।

॥ প্রত্নদপট-চিত্র-পরিচয় ॥

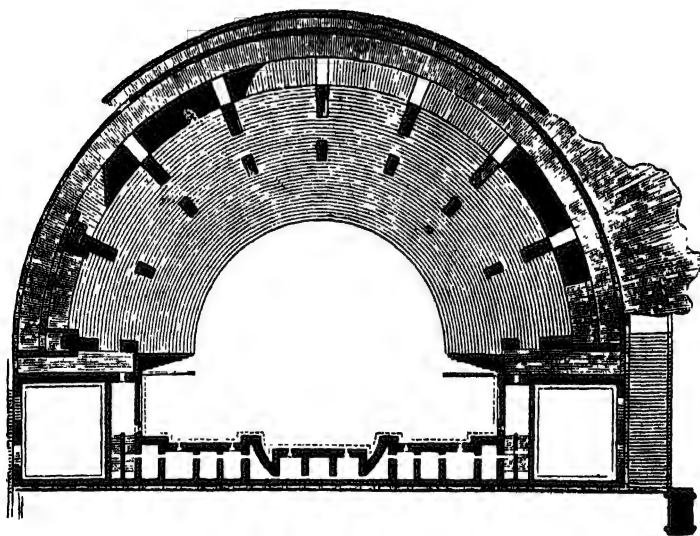
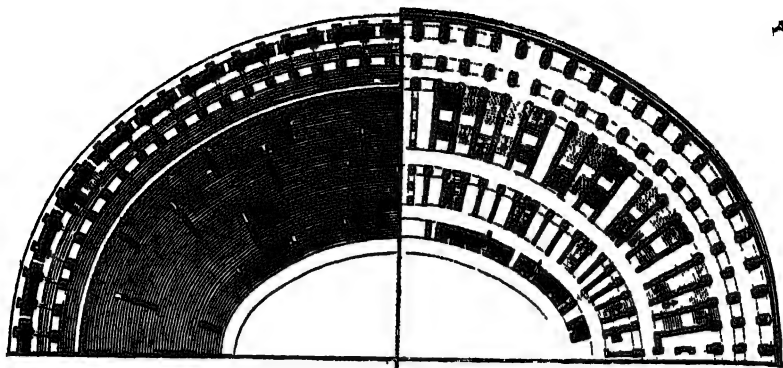
হায়দরাবাদ-রাজ্যে রামঙ্গ-মন্দিরে (পালম্পেট, দক্ষিণ-ভারত) কৃষ্ণপ্রস্তরের নর্তকীমূর্তি (খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দী)। কাকতীয়রাজ গণপতি খৃষ্টীয় ১২১৩ শতাব্দীতে পালম্পেটে রামঙ্গ-মন্দিরটি নির্মাণ করেছিলেন। এ'টি ভারতীয় নৃত্যছবির অঙ্গগোষ্ঠব, পূর্ণ শ্রেষ্ঠ নৃত্যশীলা নটীমূর্তির অঙ্গতম।

[শেখের হাফটোন ছবিগুলির মধ্যে অধিকাংশ অধ্যাপক ত্রিনিদাদকুমার বহু মহাশয়ের গান। বীণাবাদিনী সুরসম্বরীর ছবি দিয়ে সাহায্য করেছেন ত্রম্ভারী সন্দানন্দ এবং রেখাচিত্রগুলি সমস্তই অঙ্কন করেছেন প্রখ্যাত শিল্পী ত্রিদেবব্রত মুখোপাধ্যায়। ভরতের নির্দেশিত নাট্যমণ্ডপ ও হস্তমুদ্রাগুলি অঙ্কন করেছেন শিল্পী ত্রিবরেণ নিয়োগী এবং অপূর্ব রস-চিত্র অঙ্কন করেছেন প্রজ্জ্বল আচার্য ত্রিনন্দলাল বহু (শান্তিনিকেতন)]

। তারিখগুলি সমস্তই আনুমানিক ।



উপরে—অজন্তাচিত্রে অভিনয়মঞ্চ ও নেপথ্যগৃহ
নীচে—নীতাবেঙা-গুহা রঙ্গপীঠ



উপরে

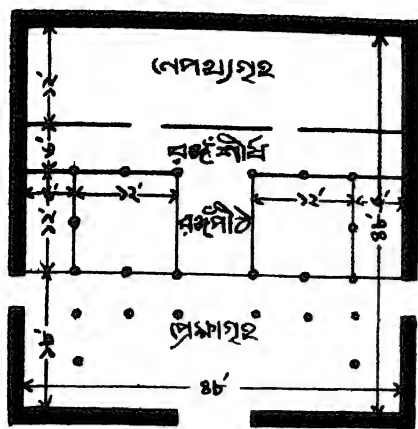
ফ্রেবিয়ান এম্পি-থিয়েটার,

বামে—ভিত্তিগৃহ

দক্ষিণে—বসিবার আসন

নীচে

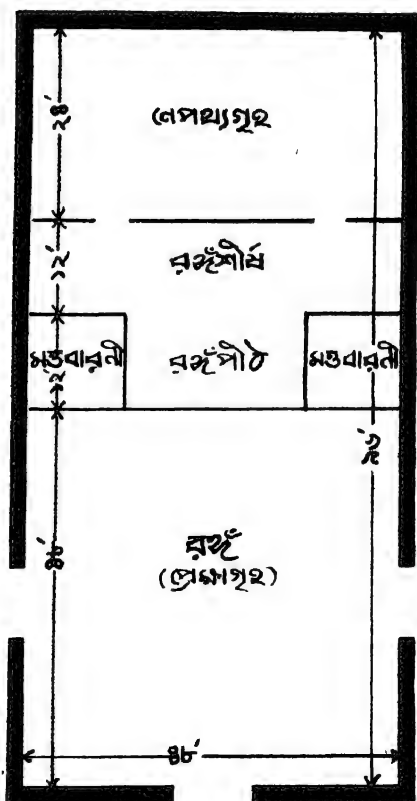
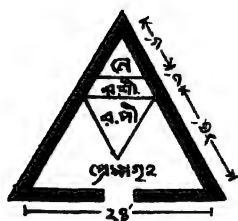
অরেঞ্জ থিয়েটারের নক্সা

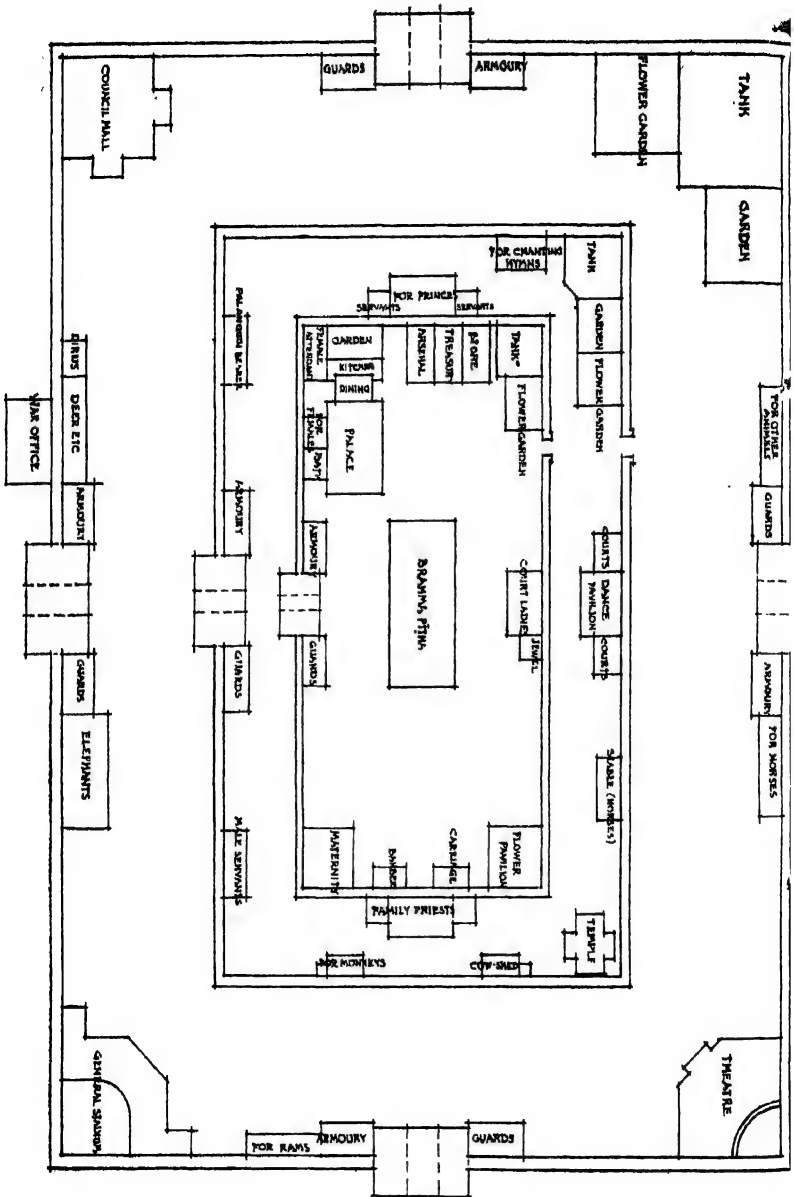


ଗୃହ

ବିକ୍ରୟ

ଗ୍ରାମ

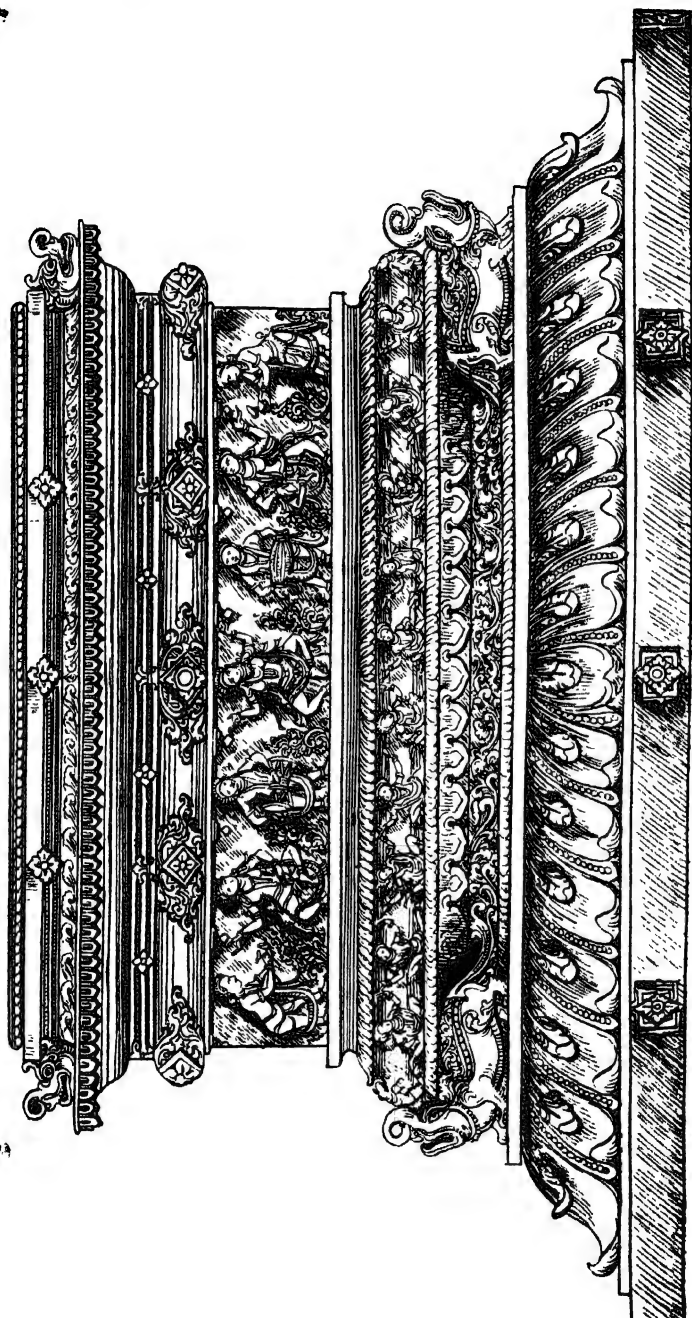




প্রাচীন রাজপ্রাসাদের নক্সা (মানসার)

মধ্যে-দক্ষিণ-পার্শ্বে—নৃত্যশাল

নিম্নে দক্ষিণ-পার্শ্বে নাট্যশালা



পদ্ম সিংহাসন (মানসার)



শুধিরবাগ

বারহত,

কাথিয়াবাড়,

হুথোম-শা

সাঁচী,

অমরাবতী



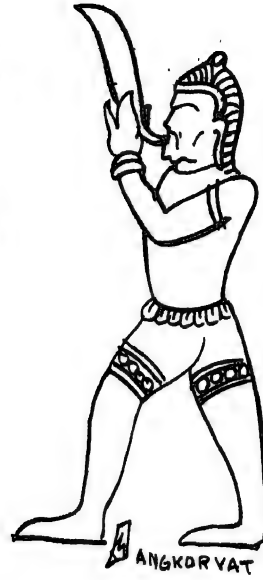
ঔষধিবাগ

অমরাবতী, দেবালানা,
বাঙলা, গুজরাট, শঙ্খ





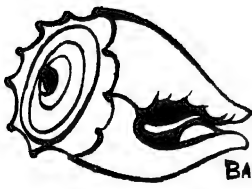
CAMBODGE



ANGKORVAT



GO-MUKHA



BARATAKA

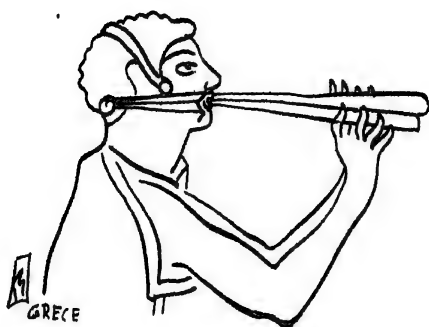


ANANTA VIJAYA

শুষ্কিরবাত

কম্বোজ, এক্কাইর-ভাট,
গোমুখ, বার্তক, অনন্তবিজয়-শঙ্খ

সঙ্গীত ও সংস্কৃতি



উদ্বিগ্ন

আস, আফগানিস্তান, এংকোর-ভাট



শুমিরবাণ

বেণু - অজন্তা, শিল্প



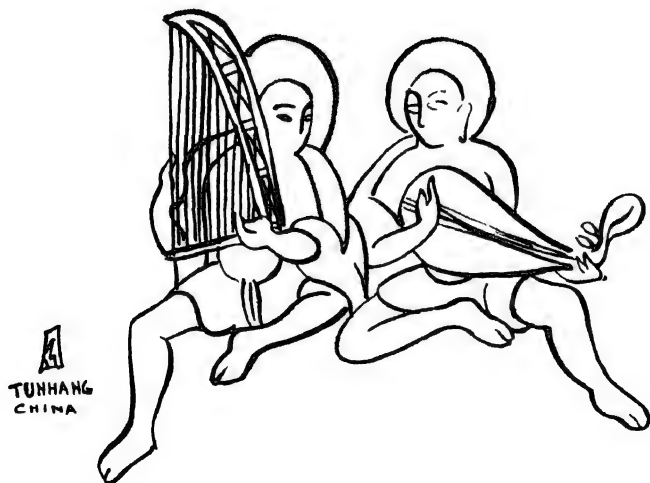
ତତ୍ତ୍ୱ

ନାମହତ

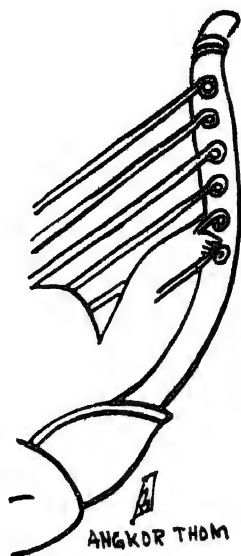


ততযন্ত্র

বীণাবাদ্যের সমষ্টিগুণ ; বীণা - অমরাবতী

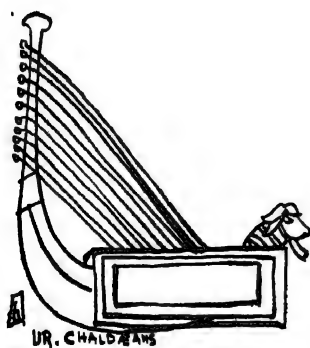


তত্ত্ব
গাঁকার, চীন



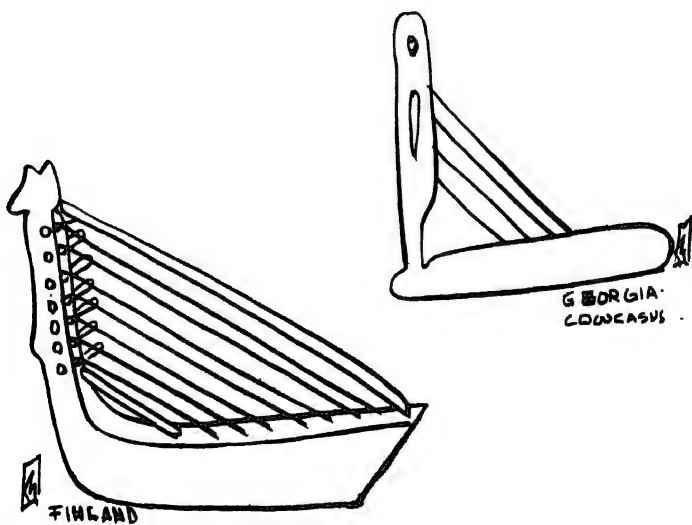
ତାଳସମ୍ପ୍ରଦାୟ

ବରବୁଦୁର, ଏଂକୋର-ଥମ୍, କମ୍ବୋଜ, ବ୍ରହ୍ମଦେଶ



କୃଷ୍ଣ

ଭୁବନ, କିଜିଲ, ଉର, ମିନର



ততযন্ত্র

মিশর, সুমেরীয়, ফিনল্যান্ড, রুশ



ততযন্ত্র

উপরে—অমরাবতী

নীচে—অজন্তা



ততযন্ত্র

উপরে গান্ধার ও অমরাবতী,
নীচে—নাগাজুনকুণ্ড ও সাতনা



TUNHANG
CHINA



BAZAKLIK
QIZIL
TURFAN



YOTKAN
KHOTAN

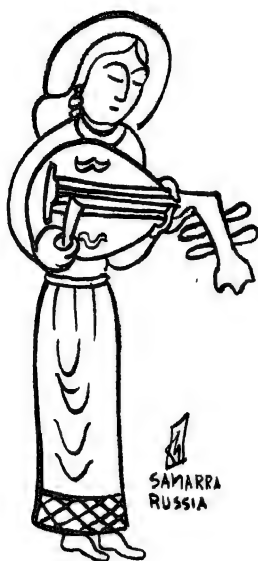


BAZAKLIK
QIZIL
TURFAN

তথ্যসূত্র

উপরে চীন ও বাজাক্লিক (তুর্ফান)

নাচে—যোৎকান (খোটান) ও কিজিল (তুর্ফান)



ততযন্ত্র

উপরে—রাশিয়া

নীচে—বরবুদুর ও চম্পা



তথ্যসূত্র

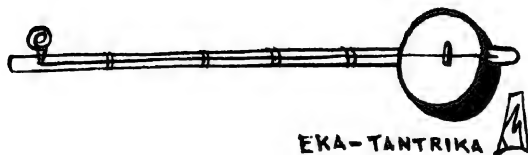
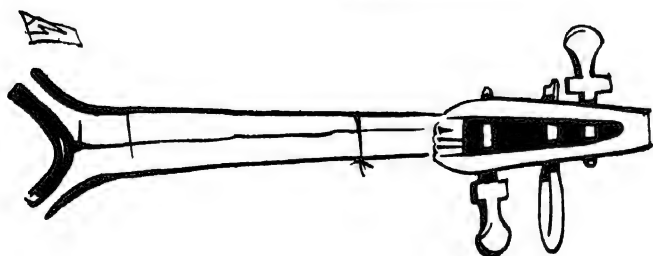
উপরে—মহাবলীপুরম্ ও বাগলি-কালেশ্বর
নীচে—রঙপুর (বাঙলা) ও অজন্তা



ততযন্ত্র

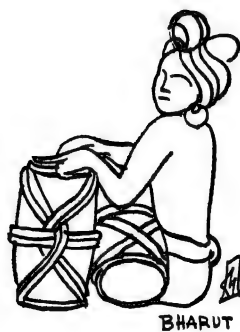
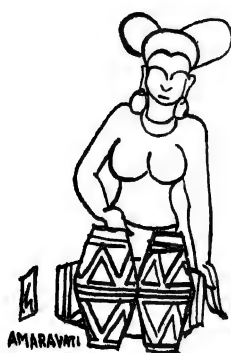
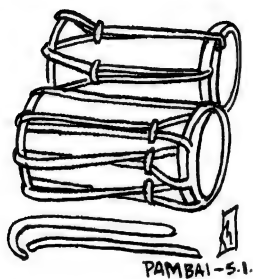
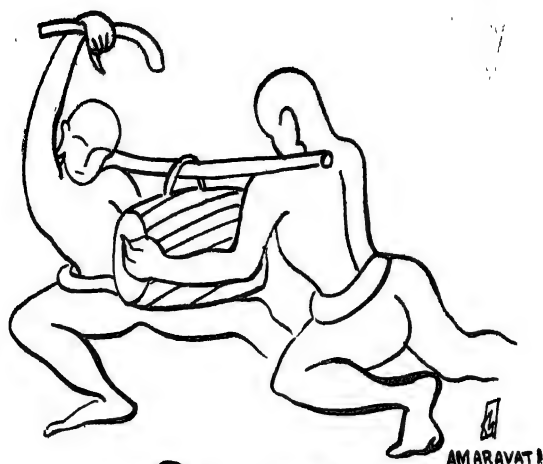
উপরে—পোলান্নেরয়া (সিংহল) ও চম্পা

নীচে—এঙ্কোর ভাট ও মাঙ্গাঙ্গার



তত্ত্ব

পাহাড়পুর, সিংহল, বরবুড়,
খোঁটান, একতন্ত্রবীণা



অবনন্দ

উপরে—অমরাবতী ও পম্বাই (দক্ষিণ-ভারত)

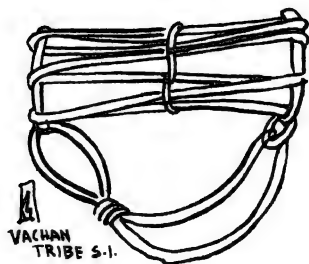
নীচে—অমরাবতী ও বারুত



অবনদ্ধ

উপরে - বববুহু ও কষোজ

নীচে - পাগাউপুর



অবনক

উপরে—বেলুর, (দক্ষিণ-ভারত) ও বারহত,
নীচে—তাজোর, (চোলচিত্র) ও বাচান (দক্ষিণ-ভারত)



বৃন্দাবন ও নৃত্য (বাগুড়া)

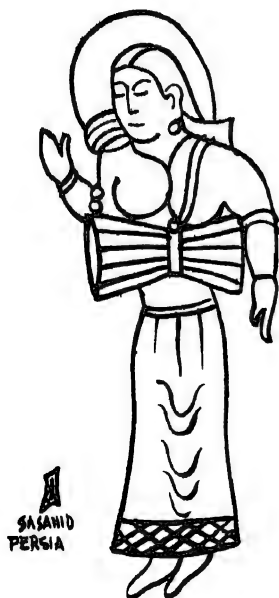
BRACH PAINTING
ON THE SURFACE
CAVES NO 9 & 5.



অবনদ্ধ

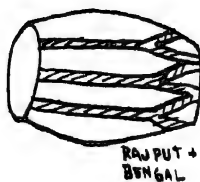
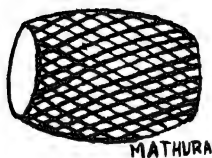
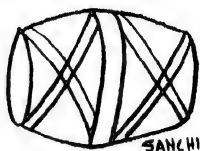
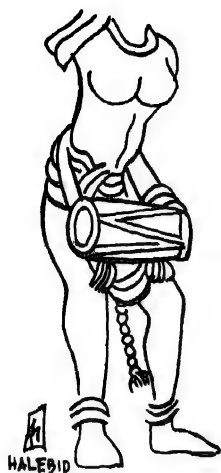
উপরে—সাঁচী ও বারহত

নীচে—গান্ধার ও অমরাবতী



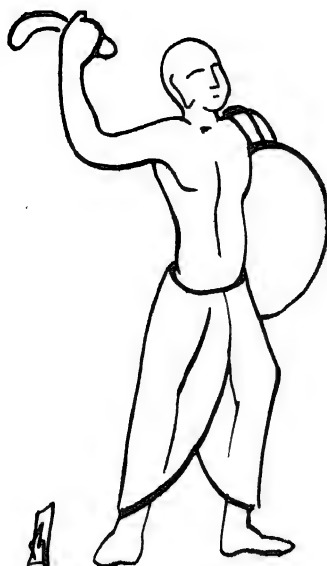
অবনদ্ধ

উপরে—কাশ্মীর ও কিজিল (তুর্ফান)
নীচে—সাসানিয়া (পারস্য) ও বামিয়ান



অবনক

হালেবিড, খিচিঙ্ (ময়ূরভঞ্জ) সাঁচী, মথুরা, রাজপুতনা, বাঙলা



MATHURA



BHARUT.



BARABODUR

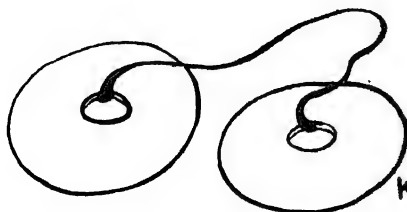


PAHARPUR

অনবদ্ধ

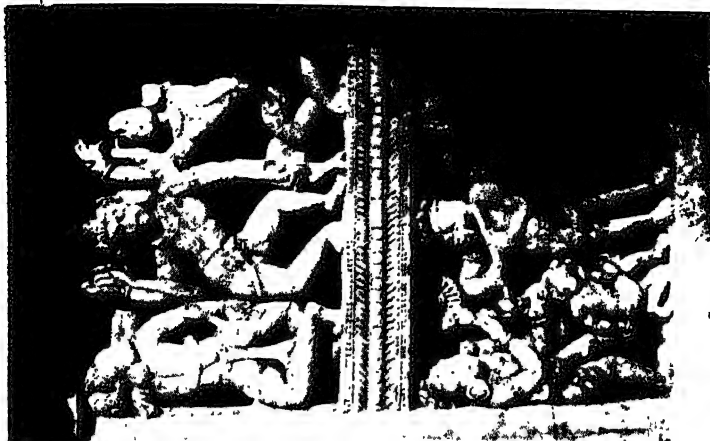
উপরে—মথুরা ও বারভত

নীচে - বরবুদুর ও পাহাড়পুর



KARA-TALA

ঘনবাঁহ
অজন্তা, আইহোল
তাম্রো, অমরাবতী,
করতাল



বৃন্দবাত্ত
(ভুবনেশ্বর)

বৃন্দবাত্ত ও নৃত্য
(ভুবনেশ্বর)





ବୃନ୍ଦବାସ
ଓ
ନୃତ୍ୟ
ହାୟଦ୍ରାବାଦ





নৃত্য-সংস্কৃতি
(হালেকবিহ.)

নৃত্যশিল্প
ও
পুষ্করবাহু
ভুবনেশ্বর

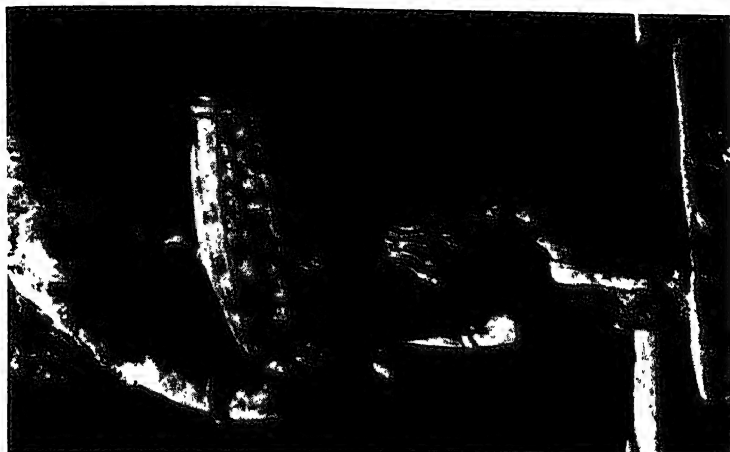




মতা তৈরব
(কানাকি)

মদনকৈ
(বেলুর)





মাদক
কানকি



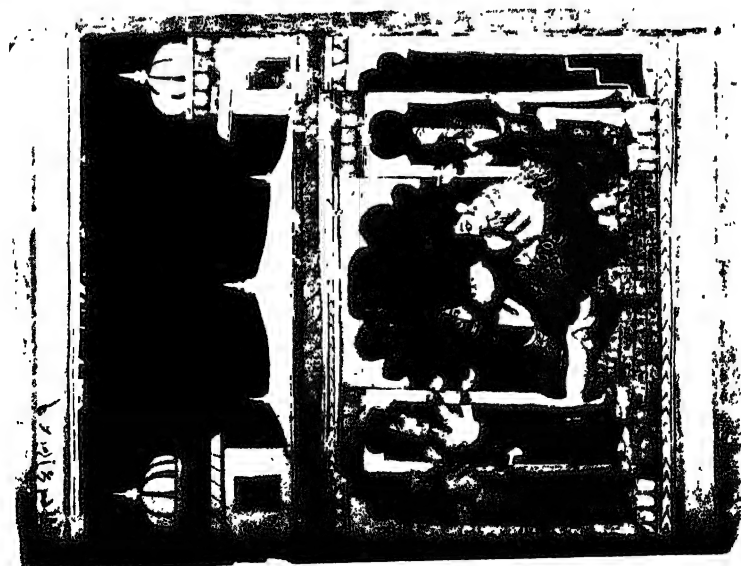
ଯନ୍ତ୍ରରା
(କୋନାର୍କ)



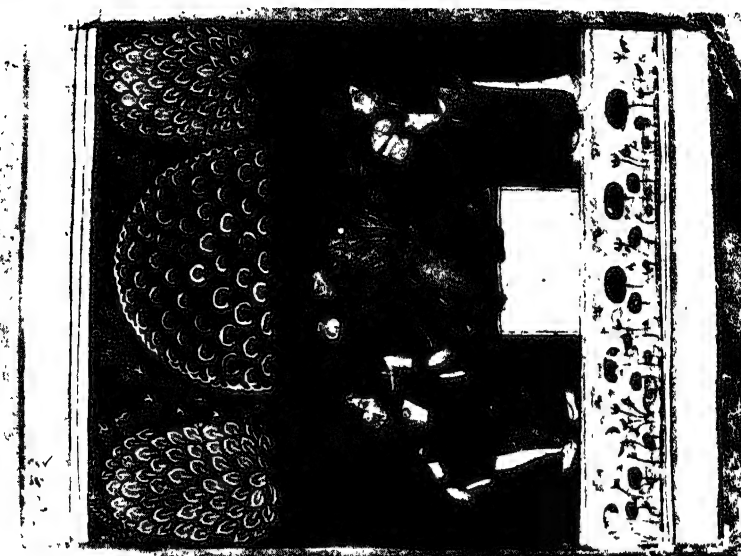
ବେଂବାଦିନୀ
(କୋନାର୍କ)

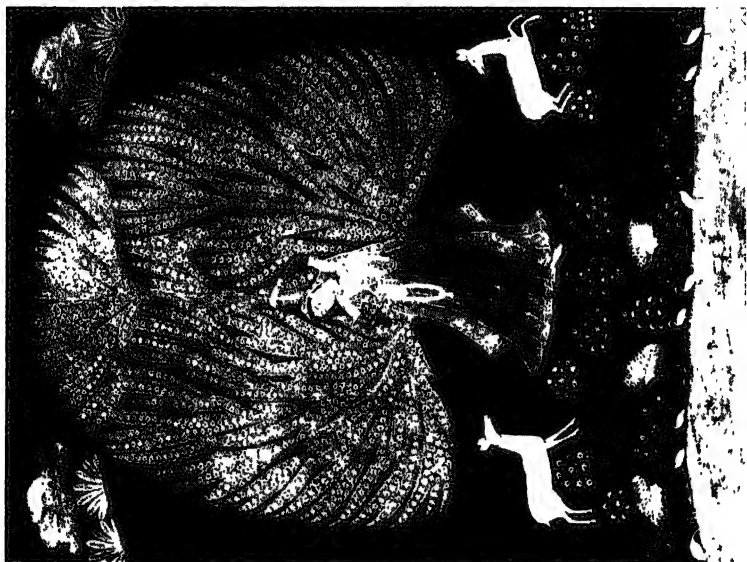


বাগ
মালবকৌশিক



বাগ
বসন্ত





রাগ
ককুত



রাগ
লোচ

সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

(পূর্বভাগ—বৈদিকযুগ)

॥ কয়েকটি অভিমত ও সমালোচনা ॥

॥ অভিমত ॥

1. “* * I have been very much impressed by the wide extent of your reading of the history of music in the various countries, * * you have presented the whole thing in a most readable form. Your book is quite a successful one, I should say, because, although the subject is highly technical, your way of presenting it makes it attractive and easy of understanding.” (*The 19th August, 1953*)—Dr. Suniti Kumar Chatterji, Chairman, The Bengal Legislative Council.
2. “The book appears to be the result of your untiring search for truth from the sources themselves and their masterly exposition. Please allow me to congratulate you on the successful production of an authoritative book in support of India’s claims for proving the fountainhead of Music and particularly the songs, to the world.” (*The 10th November, 1953*)—Dr. S. Dutta, the Registrar, Calcutta University.

॥ সমালোচনা ॥

1. *Sunday Amrita Bazar Patrika*, May 10, 1953 :

“The colossal volume is only the first part of a detailed history of Indian music. * * The name of Swāmijī needs no fresh introduction to the scholars and music-lovers of the country. The stamp of his genius, as well as his deep study of musical theories are already there in his famous book ‘Rāga O Rūpa’, as well as his many illuminating articles on music. They show very clearly and indisputedly his mastery over the subject and his profound study and understanding of the scriptures. * * *

We again congratulate the author and the publisher for the serious publication of these volumes of profound knowledge of Indian Music previously unexplored.”—Kumar Śrī Birendra Kishore Roy-Choudhury of Gauripur.

2. *The Indo-Asian Culture*, Delhi, Vol. II, No. 1, July, 1953 :

“This book constitutes the first volume of a History of Indian Music. It deals with all references to matters concerning music in literary works dating from the earliest times and also illustrates the matter by reproducing musical scenes as depicted in ancient sculpture and painting.”

3. *The Prabuddha Bharata*, May, 1953:

"*Saṅgit O Saṁskṛiti* is the First Volume of a comprehensive history of Indian music, written in Bengali by Swāmi Prajñānānda, a pioneer writer in the field of Indian music and the author of *Rāga O Rūpa*, * *. His works are not only valuable studies of the artistic and scientific aspects of music but also a contribution to Bengali literature as such. The book under review may be said to be the first result of a strenuous research which he has begun in the sphere of the history of Indian music. This volume embodies a systematic and thorough discussion of the musical developments in the Vedic, Prātisākhya and Śikṣā periods. This discussion, elaborate as it is, is supported by quotations from and references in the Vedas, Prātisākhyas, Śikṣās and other treatises on music. * *

The book carries some coloured plates, many illustrations and jacket-cover design from the eminent artist Dr. Nandalāl Bose. * * The author deserves the gratitude of all music lovers for his elaborate and scholarly study of the abstruse subject-matter, into which—vast though it is—he has put much of his knowledge and effort in order to bring out a new and masterly exposition."—M. Mitra.

4. 'প্রবাসী', ১৩৬০

"স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ তাঁর 'রাগ ও রূপ' গ্রন্থে আভাস দিয়েছিলেন যে ভারতীয় সঙ্গীতের আত্মপূর্বিক ইতিহাস প্রকাশে তিনি ব্রতী হয়েছেন। সে ইতিহাসের প্রথম খণ্ড পাঠ ক'রে প্রত্যেকে স্বীকার করবেন যে কি অক্লান্ত পরিশ্রম ও সাধনায় তিনি এই ইতিহাস রূপায়িত করেছেন। ভারতীয় সঙ্গীতের পটভূমিকার প্রথম অধ্যায় রচনা ক'রে তিনি তুলনামূলক পদ্ধতিতে ভারতের সঙ্গে ভারতের দেশে সাঙ্গীতিক যোগাযোগ বিষয়েও গভীর আলোচনা তুলেছেন। এ' ধরনের আলোচনা একমাত্র ফরাসী ভাষায় সাঙ্গীতিক বিশ্বকোষ (*Encyclopedia of Music*) প্রকাশিত হয়েছে।

* * এই সব দুস্ত্যাপ্য ও দুর্বোধ্য গ্রন্থাদি মন্বন ক'রে প্রজ্ঞানানন্দজী যে অমূল্য গ্রন্থ রচনা করেছেন সে'টি বহুকাল আমাদের অনুপ্রাণিত করবে। * * গ্রন্থখানিতে বিচিত্র বাণ্যজ্ঞ, রাগ-রাগিণীর চিত্র ও ছন্দোবদ্ধ মুদ্রার চিত্র সমিবেশিত ক'রে গ্রন্থের উপযোগিতা বদ্ধিত করেছেন। আমরা তাঁর দ্বিতীয় খণ্ড পঠনের আশায় উন্মুখ হ'য়ে আছি এবং আশা করি স্বামিজী স্বস্থ শরীরে ভারতীয় সঙ্গীতের এই বিরাট বিশ্বকোষ স্তম্পন ক'রে যাবেন।

—ডাঃ শ্রীকান্ত

5. 'দেশ' (১৯শে বৈশাখ, ১৩৬০ সাল) :

"হৃৎধের বিষয়, ভারতীয় সঙ্গীতের ক্ষেত্রে এ'যাং বিজ্ঞানসম্মত উপায়ে ইতিহাস রচনার কোন চেষ্টাই হয় নি। * * এই কারণে স্বামী প্রজ্ঞানানন্দের

মতো পণ্ডিত ব্যক্তি যখন বাংলাভাষায় একখানি পূর্ণাঙ্গ সঙ্গীত-ইতিহাস রচনায় হাত দিয়েছেন তখন আমরা এই ভেবে আশাবিষ্ট হয়েছি যে, এতদিন পরে বাঙালীর সঙ্গীত-সাধনার অগ্রতম প্রধান অন্তরায়, তথা বাঙলা-সাহিত্যের একদিককার এক শোচনীয় দৈন্ত্য দূর হ'তে চলেছে। এই বিরাট, দুর্লভ এবং অসমসাহসিকতাপূর্ণ কার্যে হস্তক্ষেপ করার জন্ত স্বামিজীকে সপ্রভু অভিনন্দন জানাছি। * * *

* * বিভিন্ন বৈদিক ও লৌকিক কর্মে বিভিন্ন ধরনের সঙ্গীতের উপযোগ সম্বন্ধে স্বামিজীর লেখা পড়ে আমরা অনেক বিচিত্র, কোতূহলোদ্দীপক এবং প্রয়োজনীয় বিষয়ের সন্ধান পেয়েছি। এ' লাভ সামান্য নয়, আর এইটুকু লাভের জন্তই আমরা স্বামিজীর অনগ্রসাধারণ পরিশ্রমকে সার্থক মনে করতে পারি। * *

—শ্রীহরেশচন্দ্র চক্রবর্তী, সঙ্গীতশাস্ত্রী

৬. 'যুগাস্তর', ১২।৭।৫৩ :

“এই অনগ্রসাধারণ গ্রন্থ রচনা ও প্রকাশের জন্ত আমরা প্রথমেই প্রজ্ঞানন্দ স্বামিজীকে অভিনন্দন জানাইতেছি। ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস রচনার মতো স্মৃতিস্তম্ভ কার্যে অগ্রসর হইতে গিয়া যে বিপুল গ্রন্থরাজি হইতে ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত অসংখ্য তথ্যের সংগ্রহে তাঁহাকে মন দিতে হইয়াছে এবং অধিকাংশ স্থলে প্রাচীন গ্রন্থ-রচনার সময়-নির্দেশে বহুজনের বহু মতানৈক্যের মধ্যে সামঞ্জস্য বিধান করিতে হইয়াছে, এমনকি অনেকস্থলে পরস্পরবিরোধী টীকা ও ব্যাখ্যার মধ্যে মূল-রচনার প্রকৃত মর্মের জন্ত ধৈর্য ও পরিশ্রম সহকারে অসুসন্ধান করিতে হইয়াছে, সেই সকল কথা বিবেচনা করিলে বলিতে হয়, সঙ্গীতের প্রতি গভীর জ্ঞান এবং অমূল্যবোধ আছে বলিয়াই এই জাতীয় গ্রন্থ-রচনার উপযোগী শক্তি আর উত্তম স্বামিজীর পক্ষে লাভ করা সম্ভবপর হইয়াছে।

* * কিন্তু ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস রচনার পক্ষে সে সকল গ্রন্থের সাহায্য নেওয়া ছাড়া উপায় নাই সেই সব গ্রন্থের সাহায্যে এমন কোন কথা বলা চলে না যা স্বামিজী বলেন নাই। এইখানেই তাঁহার কৃতিত্ব। * * প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য অনেক মনীষী ভারতীয় সঙ্গীত সম্বন্ধে প্রসঙ্গক্রমে অনেক কথা বলিয়াছেন। সেই সব কথার সবগুলিই যে যুক্তিসহ নয়, স্বামিজী তাহা দেখাইয়াছেন এবং সঙ্গে সঙ্গে নিজের যুক্তিপূর্ণ অভিমত প্রকাশ করিয়াছেন।

১ অভিমতের মধ্যে আমরা এমন সব তথ্যের সন্ধান পাই যা অনেক পাণ্ডিত্যবান, ক্ষুদ্র ও ধারণার অতীত। * * *

একদিকে যেমন গ্রন্থখানিকে যথেষ্ট মূল্যবান করিয়াছেন, অপরদিকে বাংলা সাহিত্যের এক বিশেষ অভাব পূরণে ইহা যথেষ্ট পরিমাণে সাহায্য করিয়াছে।

আমাদের মতন জানা আছে, বাংলাভাষার ভারতীয় সঙ্গীতের পূর্ণাঙ্গ ইতিহাস-রচনার এই গ্রন্থই প্রথম উত্তমের চিত্তরূপ।

৭. আনন্দবাজার পত্রিকা, ২০শে শ্রাবণ ১৩৬০ (২৫ আগষ্ট ১৯৫৩, রবিবার) :

“* * সঙ্গীতের আর একটি প্রধান দিক হইল উহার ইতিহাসের বিচার। * * স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ এ’জাতীয় আলোচনায় বিশেষ খ্যাতি অর্জন করিয়াছেন এবং এ’খ্যাতি তাঁহার সর্বাংশে প্রাপ্য। যে পাণ্ডিত্য, অধ্যয়ননিষ্ঠা ও জয়শীলতা থাকিলে ঐতিহাসিক আলোচনায় সাফল্যের সহিত অবতীর্ণ হওয়া চলে স্বামিজীর মধ্যে উক্ত ত্রিবিধ গুণ প্রভূত পরিমাণে আছে। উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতশ্রীতি ও স্বাভাবিক জ্ঞানাহুশীলনের অভ্যাস তাঁহার মানসিক গঠনের জিত্তর একত্র বিধৃত হইয়া তাঁহাকে সঙ্গীতের ইতিহাস আলোচনার গ্রায় কঠিন কার্যের একান্ত যোগ্যপাত্রে পরিণত করিয়াছে। ভারতীয় প্রাচীন সঙ্গীতের ইতিহাস আলোচনায় পুরাজ্ঞান অপরিহার্য। এই জ্ঞান স্বামিজীর ভিতর কিঞ্চিৎ প্রয়োজনানুভবিত রূপেই আছে। বস্তুতঃ জায়গায় জায়গায় তাঁহার শাস্ত্রজ্ঞান তাহার সঙ্গীতিক জ্ঞানকেও ছাড়াইয়া গিয়াছে বলিলে অত্যুক্তি হয় না। ইতিহাসের ক্ষেত্রে স্বামিজীর বহু দিনের অধ্যয়ন, গবেষণা ও চিন্তনের ফল তাঁহার ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ গ্রন্থটিতে নিপুণভাবে সন্নিবেশিত হইয়াছে। বাংলায় এ’জাতীয় গ্রন্থ ইতিপূর্বে রচিত হয় নাই বলিয়াই আমাদের ধারণা।

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ-কৃত ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’-র আলোচ্য বিষয় অতি বিশাল ও ব্যাপক। * * গ্রন্থকার একটি দুরূহ কার্যে হস্তক্ষেপ করিয়াছেন। তবে আলোচ্য গ্রন্থে তাঁহার গভীর জ্ঞান ও সঙ্গীতশ্রীতি ও অধ্যবসায়ের পরিচয় পাইয়াছি। * * বেদ-চতুষ্টয়, সংহিতা, আরণ্যক, উপনিষৎ, প্রাতিশাখ্য, বিভিন্ন শিক্ষাগ্রন্থ ও প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্র প্রভৃতি নানা বিষয়ে তিনি এই গ্রন্থে সবিস্তার আলোচনা করিয়াছেন। আলোচনায় তাঁহার পাণ্ডিত্য ও অধ্যয়নের ব্যাপ্তির স্ফুট প্রমাণ মেলে। * * ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ একটি প্রথম শ্রেণীর গ্রন্থ। ইহাতে ভারতীয় বৈদিক সঙ্গীতের বিষয় যে বিপুল ভাণ্ডার সমাবেশ ঘটানো হইয়াছে তাহাতে তথ্যানিষ্ঠ সঙ্গীতামোদী ব্যক্তির নিকটে ইহা অপরিহার্য হইয়া উঠিয়াছে। ইতিহাসকার, ইতিহাসের ছাত্র, শিল্পতত্ত্বসন্ধানী, শিল্পী প্রভৃতি বিভিন্ন শ্রেণীর সংস্কৃতিপ্রিয় ব্যক্তি গ্রন্থটির সবিশেষ সমাদরে আগ্রহান্বিত হইবেন সন্দেহ নাই।

